



KEHOLLISEN TIEDON SANALLISTAMISEN VAIKEUS

Taiteella tutkivien kuvataidekasvatuksen
maisterin opinnäytteiden tiedonkäsitys
Aalto-yliopistossa vuosina 2010–2015

OUTI KOIVISTO

KEHOLLISEN TIEDON SANALLISTAMISEN VAIKEUS

Taiteella tutkivien kuvataidekasvatuksen
maisterin opinnäytteiden tiedonkäsitys
Aalto-yliopistossa vuosina 2010–2015

OUTI KOIVISTO

Taiteen maisterin opinnäyte 30 op
Kuvataidekasvatuksen koulutusohjelma
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Aalto-yliopisto 2016
Ohjaaja: Mira Kallio-Tavin



Tekijä Outi Koivisto

Työn nimi Kehollisen tiedon sanallistamisen vaikeus. Taiteella tutkivien kuvataidekasvatuksen maisterin opinnäytteiden tiedonkäsitys Aalto-yliopistossa vuosina 2010-2015

Laitos Taiteen laitos

Koulutusohjelma Kuvataidekasvatuksen koulutusohjelma. Muunto-koulutus.

Vuosi 2016

Sivumäärä 101

Kieli suomi

Tutkin kuvataidekasvatuksen taiteella tutkivia maisterin opinnäytteitä Aalto-yliopistossa vuosilta 2010-2015. Tuona aikana on tehty 219 opinnäytettä, joista 81 taiteellisilla tutkimusmenetelmillä. Taiteella tutkimista argumentoidaan usein väitteellä, että kyse on erilaisesta tietämisen tavasta. Tutkimuskysymykseni ovat: Mitä aineiston analyysi paljastaa koulutusohjelman traditioista ja taiteella tutkimisen tavoista Aalto-yliopiston kuvataidekasvatuksen taiteellisissa opinnäytteissä vuosilta 2010-2015? Minkälaisia opinnäytteiden tutkimusaiheet, keskeiset käsitteet ja teorit ovat? Minkälaiseen tiedonkäsitukseen opinnäytteet perustuvat? Miten tuotetaan tietoa taiteella?

Tutkielmani on aineistolähtöinen. Olen teemoitellut nämä 81 opinnäytettä niiden tutkimuskohteiden ja keskeisten käsitteiden mukaan. Löysin teemoittelussa toistuvuutta niiden tutkimuskohteissa, käsitteiden käytössä sekä lähdekirjallisuudessa. Olen koostanut teemoittelun kautta rajatun aineiston (15 kpl) pohjalta tyypittarinan, joka on tiivistetty kuvaus tyypillisestä taiteellisesta opinnäytteestä. Tämä kuvaus on aineiston analyysini lähtökohta. Opinnäytteissä esiin nousseita tiedonkäsitteen käsitteitä ovat taiteellinen prosessi, (omakohtainen) kokemus, kehollisuus, hiljainen tieto sekä näiden asioiden sanallistamisen vaikeus. Opinnäytteet sitoutuvat useimmiten jollakin tavalla hermeneuttiseen ja/tai fenomenologiseen lähestymistapaan. Tarkastelin analyysissä kriittisesti tätä taiteellisen tutkimuksen käytäntöä aineistossa esiintyvän keskeisen menetelmäkirjallisuuden kautta.

Tutkielmani osoittaa, että maisterin opinnäytteissä on selkeästi toistuvia teemoja ja samankaltaista lähdekirjallisuutta. Taiteellisen tutkimuksen menetelmät nähdään usein kapeasti, tyypillisintä on tuottaa taideteoksia ja pitää taidenäyttely. Opinnäytteissä yleistä on tutkia omaa taiteellista prosessia, usein prosessiin liittyy myös oman identiteetin tai eri roolin kuten opettaja/taiteilija pohdinta. Kuvataidekasvatuksen taiteella tutkivissa opinnäytteissä yhdistyy Kuvataideakatemiaan tohtorinkoulutuksen 2000-luvun alun menetelmäkirjallisuus sekä taidekasvatuspuhe, jossa voi nähdä vaikutteita pohjoisamerikkalaisesta taideperustaisesta tutkimuksesta.

Avainsanat Taiteellinen tutkimus, taideperustainen tutkimus, tiedonkäsitys, kehollinen tieto, opinnäytteet

Author Outi Koivisto

Title of thesis Kehollisen tiedon sanallistamisen vaikeus. Taiteella tutkivien kuvataidekasvatuksen maisterin opinnäytteiden tiedonkäsitys Aalto-yliopistossa vuosina 2010-2015

Department Department of Art

Degree programme Art Education

Year 2016

Number of pages 101

Language Finnish

I analyze art education master's theses that use arts-based and artistic research, which have been made in the Aalto University School of Arts, Design and Architecture during 2010-2015. During that period, there were made total of 219 master's theses, 81 of which employ artistic research methods. The use of artistic research is often justified by stating that it is a different way of knowing. What does this different way of knowing mean? My research questions are: What does the data reveal about the traditions and the ways of conducting artistic research? What kind of topics, key concepts, and theories are in use in the theses? What kinds of conceptions of knowledge are they based on? How is knowledge being produced through art?

I have thematized the theses according to their topics and central concepts. My research shows that research topics, concepts and the literature used in the theses are often homogenous. I have composed a fictional master's thesis which exemplifies the typical qualities and characteristics of the theses. This fictional thesis serves as an object of my analysis. The common concepts emerging from the data include artistic process, experience, embodiment, tacit knowledge, and the difficulty of writing about or articulating them. The theses often adhere to a hermeneutic and/or phenomenological approach. I critically examine these conventions of artistic research using the methodological literature employed in the theses.

My research shows that there are clearly distinguishable themes and similar literature used in these theses. Artistic research methods are seen in a narrow sense, typically including producing artworks and arranging an exhibition. It is common among the theses to research one's artistic process, which often includes reflection on one's different roles, such as that of a teacher and an artist. The art education master's theses using artistic methods incorporate, on the one hand, methodological literature from the doctoral program of the Finnish Academy of Fine Arts from the early 2000s, and on the other hand, an art education discourse which is influenced by North American arts-based research.

Keywords Artistic research, arts-based research, conception of knowledge, embodied knowledge, master's theses

KIITOKSET

YKSIKÄÄN ihminen ei elä toisista niin eristyksissä voidakseen sanoa, että ajatukset olisivat omia. Mikään työ ei valmistu ilman toisia eikä oman kulttuurin ulkopuolelle voi mennä. Yhteisö tekee yksilön. Sivuni eivät siis riitä kaikille, jotka ovat ajatuksiini ja elämääni vaikuttaneet, joita minun tulisi kiittää ja joille olen kiitollinen. Tässä siis ne, joita en voi ohittaa tämän työn kohdalla.

USKOMATTOMALLE Kalasataman kaupunginosan naapuriyhteisölle, joka on osaltaan tehnyt arkea sujuvammaksi. Naapuriyhteisö ei ole ainoastaan tarjonnut lasten kuljetusapua kouluun ja harrastuksiin vaan tuonut ystäviä sekä viimeimpänä, jopa opinnäytteen taittopalveluita.

ANNA KAJANDERILLE kiitos työn arvokkaasta kommentoinnista, oikolukemisesta sekä ystävydestä. Avusta sillä hetkellä, kun epätoivo on pinnalla ja omat ajatukset sekavia.

MIRA KALLIO-TAVINILLE kiitos loputtomasta kärsivällisyydestä ohjaustapaamisten venyessä ohjattavan jatkaessa vielä juttuaan sekä kannustuksesta, kun ohjattavan ajatukset olivat ensimmäisellä tapaamisella lähinnä muodossa: *”En minä vielä oikein tiedä mikä minun tutkimuskysymys ja aineisto on, eikä minulla oikein ole tutkimussuunnitelmaa, mutta minä haluaisin vielä lukea tuota Deleuzea.”* Mira näki sen mitä minä halusin tehdä ja mitä tavoittelin ennen kuin minulla itselläni oli kykyä ilmaista sitä. Kiitos mahdollisuudesta ja ymmärryksestä, ajasta ja tuesta tämän opinnäytteen kirjoittamiseen.

APPIVANHEMPIENI Terttu ja Matti Koiviston avun ja tuen määrää ei voi edes alkaa erittelemään, mutta tiivistän sen Tertun lauseeseen, jonka hän sanoi kerrottua, että minun olisi mahdollista valmistua kesällä, jos nyt jaksaisin vielä pari kuukautta rutistaa: *”No anna mennä, mitä me voimme tehdä sen hyväksi?”*

VIIMEISENÄ ne kaikkein tärkeimmät eli puolisoni Mikko ja lapsemme Sointu ja Toivo. Jotkut asiat ovat liian suuria sanallistettavaksi.

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO:	
TUTKIMUKSEN TAUSTA JA TEHTÄVÄ	9
2. AINEISTO JA KESKEISET TEEMAT.....	15
Aineiston hankinta ja rajaus	15
Teemoittelu ja aineiston kuvailu	17
Tyypittely.....	23
3. KIRJALLISUUS JA TEOREETTISET NÄKÖKULMAT.....	26
Koulutusalan ja tutkimuksen taustat	26
Kirjallisuus ja opinnäytteiden teorianmuodostus	29
4. ANALYYSIN LÄHTÖKOHTA: TYYPPITARINA.....	35
5. TYYPPITARINAN ANALYYSI.....	39
Taiteellinen prosessi	39
Tutkimusvälineistä.....	48
Hermeneuttis-fenomenologinen metodi	52
Toistuvat teemat ja puhutavat	57
Kehollisuus – hiljainen tieto – sanallistamisen vaikeus.....	65
Käsitteellistäminen	74
6. JOHTOPÄÄTÖKSET	80
LÄHDELUETTELO	88
LIITTEET	100

I. JOHDANTO:

TUTKIMUKSEN TAUSTA JA TEHTÄVÄ

ALOITTAESSANI opinnäytettä minulla oli vaikeuksia aiheen valinnan kanssa. Ei niinkään siinä, mistä aiheesta kirjoittaisin vaan mihin tieteenfilosofian suuntaukseen työni sitoutuisi. Tein syksyllä 2013 ensimmäisen vuoden maisterinopinnoissani seminaarityön, jossa tutkin taideperustaisella tutkimusmenetelmällä käsinkirjoittamisen ja havaintopiirtämisen kokemusta sekä käsillä ajattelua. Tein erilaisia piirtämis- ja kirjoitusharjoituksia ja kirjoitin päiväkirjaa kokemuksestani. Pohdin tietoon ja tietämiseen liittyviä asioita esittäen oman kritiikkini kartesiolaista dualismia kohtaan. Yksi työn johtopäätelmästä oli, että kielen ymmärtäminen ei ole riippumaton kehon toiminnasta. Ajaus ja idea eivät ole yksiköitä, vaan asioiden välisiä suhteita.

Pian tutkielman kirjoittamisen jälkeen aloin suhtautua epäillen tiedon muodostamisen tapaani. Tarkemmin sanoen minua alkoi yhä enemmän vaiivata tapa, jolla taiteella tietämiseen liittyvistä asioista puhutaan ja kirjoitetaan kuvataidekasvatuksen opinnoissa. Kuvaan oman seminaarityöni menetelmäluvussa kuinka valitsin taideperustaisen menetelmän, koska ajattelin sen tuovan erityistä tietoa kehoallista ajattelua tutkittaessa. Tukeudun tällöin erityisesti Mira Kallion (2010) artikkeliin *Taideperustainen tutkimusparadigma taidekasvatuksen sosiokulttuurisia ulottuvuuksia rakentamassa*, jossa hän määrittelee taideperustaisen menetelmän lähtökohdaksi taiteen toimintatavoilla tuotetun tiedonmuodostuksen, joka tuo tietoutta ympäröivästä todellisuudesta. Taideperustaisessa tutkimuksessa visuaalisen prosessin sanallistaminen on merkittävä osa tutkimusta. (Kallio 2010, 15.)

Taiteilijoilta odotetaan nykyisin enemmän taiteesta kertomista, taiteella kommunikoimista ja osallistumista yhteiskuntaan taiteen keinoin. Tere Vadén

kuvaan *Tieteessä tapahtuu*-lehden haastattelussaan kuinka tälle kehitykselle on luontevaa jatkumoa ajatus tiedon tuottamisesta taiteella (Hotakainen 2014, 44). Oman seminaaritutkielmanikin yhtenä näkökulmana oli sanallistaminen ja sen ongelmat kuvataiteen ja kuvataiteellisen tutkimuksen yhteydessä. Sanallistamista vaaditaan niin taidekasvatuksen tutkimuksessa kuin toimisessa, myös silloin kun kyse ei ole kuvataiteellisesta tutkimuksesta. Minusta vain tuntui, että en hahmottanut kuinka olin tuottanut tietoa taiteella tehdessäni seminaarityön, enkä ollut ollenkaan varma toiko menetelmäni sittenkään mitään erityistä tietoa kehollisesta ajattelusta.

Epistemologisissa eli tieto-opillisissa tarkasteluissa pohditaan tiedonsaannin ongelmia, kuten millä tutkimusmenetelmillä pystytään parhaiten lähestymään tutkimuskohdetta (Anttila 2006, 59). Pirkko Anttilan (2006, 59–60) mukaan taiteellisten ja luovien alojen tutkijoiden on otettava tiedon määrittely omiin käsiinsä. Koska epistemologialla tarkoitetaan esimerkiksi sitä, mistä ja miten tutkija hankkii tietonsa, ja miten pätevää se tieto on, tutkijan täytyy osoittaa sellaiset tieto-opilliset ratkaisut, jotka parhaalla mahdollisella tavalla vastaavat työn tiedon tarpeeseen. Ryhdyttäessä selvittämään epistemioiden soveltamista tutkimukseen on syytä pysähtyä miettimään millä tavoin tietoa hankitaan, vai onko kyse lopulta juuri tiedon hankkimisesta.

Ontologian käsite taas liittyy tiedon olemuksen käsitykseen. Ensin on tutkittava olemassa olevaa, maailman luonnetta ja todellisuuden rakennetta ja vasta sitten on tilaisuus selvittää, miten siitä voi saada tietoa ja miten siihen tulisi suhtautua. Ontologisten perusteiden määrittely johtaa tutkimuksen teoria- ja käsitevalintoihin. Myös taiteellisen ja luovan tuottamisen tutkijan on ratkaistava kysymys siitä, millaiseen ontologiaan hänen tutkimusotteensa rakentuu. (Anttila 2006, 41–45.)

Pohdintani tiedonmuodostuksesta oman seminaarityön kohdalla johdattivat minut pohtimaan kysymyksiä, kuten mitä tieto tässä yhteydessä lopulta on ja millaiseen ontologiaan käsitykseni rakentuu. Nämä kysymykset ovat kuitenkin niin laajoja, että voisin käyttää niiden tutkimiseen ja pohtimiseen helposti lopun elämäni, opinnäytteeni ei voi tällaiseen keskusteluun osallistua kuin hyvin pienen raapaisun verran. Aalto-yliopiston taidekasvatuksen koulutusohjelma on pohjautunut käytäntöön ja opiskelu on kokemukseen perustuvaa. Haluan kuitenkin ajatella, että minulla on edellytyksiä pohtia

oman koulutukseni, ymmärrykseni ja opinnäytteen laajuuden rajoissa tiedon kysymystä. Olen kokenut, että vaikka taiteella tietämisestä ja puhe taiteen tiedosta on ollut kuvataidekasvatuksen koulutusohjelmassa läsnä, se on jäänyt minulle toistaiseksi epäselväksi. Selvitän tässä opinnäytteessä miten ja millainen tiedonkäsitys ilmenee taidekasvatuksen taiteella tutkivissa opinnäytteissä ja millaisia taiteellisia opinnäytteitä maisterin opinnäytteissä tuotetaan.

Opinnäytteen aineistona ovat ne kuvataidekasvatuksen maisterin opinnäytteet vuosilta 2010–2015, joissa on käytetty taiteellisia tutkimusmenetelmiä. Tuona aikana maisterin opinnäytteitä valmistui 219, joista 81 on taiteella tutkivia. Taiteella tutkiminen on ollut tarkastelujaksolla suosituin tutkimusmenetelmä. Vaikka maisterin opinnäytteet ovat tutkielmia, eivätkä vielä varsinaisia tutkimuksia, ne kuitenkin ovat osa taidekasvatuksen tiedonala. Maisterin opinnäytteiden ääreen myös ohjataan opinnäyteseminaareissa. Opinnäyteseminaarin yksi tehtävänanto on vanhojen opinnäytteiden lukeminen sekä niiden opinnäytteiden etsiminen, jotka sivuavat oman opinnäytteen aihetta.

Pohdintani tiedon rakentumisesta tieteenfilosofisista taustasitoumuksista ja taideperustaisesta menetelmästä johtivat minut Jan Jagodzinskiin ja Jason Wallinin kirjan *Arts-Based Research – A Critique and A Proposal* äärelle (2013). Kirjoittajat väittävät kirjassaan muun muassa että taideperustainen tutkimusmenetelmä ei ole tarpeeksi radikaali. He esittävät kirjassaan kriittikkiä menetelmälle teorianaan Deleuze & Guattarin filosofia. Koin kirjan ajatukset innostavina mutta koska kirjassa käytävä keskustelu liittyy ennen kaikkea pohjois-amerikkalaiseen taidekasvatuksen tutkimuskenttään, ei sitä voi liittää suoraan Aalto-yliopiston koulutusohjelman tutkimiseen. Kirja kuitenkin antoi uuden näkökulman tarkastella aihepiiriin liittyvää, Suomessa tarjottavaa opetusta ja tutkimusta.

Kuvataiteellisia tutkimuksia on tehty Kuvataideakatemiassa (nyk. Taideyliopisto) vuodesta 1997, jolloin tohtorikoulutusohjelma alkoi. Kuvataideakatemiassa taiteellisessa tutkimuksessa painotetaan käytännön kokemusta ja käytäntöön tiiviisti kiinnittyvän, taiteellisen työhön liittyvän tiedon syventämistä ja lisäämistä. Kyse on Mika Hannulan mukaan kuvataiteen oman alan tutkimustiedon kasvattamisesta ja kuvataiteen tekemisen ehdoilla tuotetusta tiedosta. (Hannula 2004a, 9–12.)

Osa taidekasvatuksen alan tutkimuksista käyttää menetelmää, jossa on tarkoitus tuottaa taiteella tietoa (Kallio 2010, 15). Tällöin kyseessä ei ole tutkimukseen liitetty erillinen produktio, vaan keskeistä on omanlaisensa tiedon rooli. Tälle taidekasvatuksen tutkimussuuntaukselle (Arts-Based Research) onkin ehdotettu suomenkielistä nimeä ”taideperustainen tutkimus” (Kallio 2008, 106). Suomalainen taiteellinen tutkimus on saanut vaikutteita eri puolilta Eurooppaa, erityisesti Englannista ja Skotlannista, mutta taidekasvatuksen oppiaineessa taideperustainen tutkimus on saanut enemmänkin vaikutteita pohjois-amerikkalaisesta tutkimuksesta (Kallio-Tavin 2013, 65). Marjo Räsänen (2007, 15) mukaan suomalainen taiteellinen tutkimus on muodostunut rinnakkain yhdysvaltalaisen ”arts-based” tutkimuksen kanssa. Hänen mielestään näiden tutkimusten kehityksen samankaltaisuus on jäänyt usein huomiotta.

Näitä tutkimisen tapoja ei aineistoni perusteella voi ajatella toisiaan pois-sulkeviksi tai täysin erilaisiksi menetelmiksi. Aineistossani on ollut mukana taiteellisia ja taideperustaisia opinnäytteitä. Monet opinnäytteet eivät välttämättä poikkea toisistaan sillä perusteella, ovatko ne määritellyt taiteelliseksi vai taideperustaisiksi, joten tarkkaa rajausta taiteellisen ja taideperustaisen menetelmän välillä ei voi tehdä. Tässä työssä taideperustainen tutkimusmenetelmä kulkeekin taiteellisen tutkimuksen kanssa yhdessä ja käytän usein yleisnimitystä taiteella tutkivat opinnäytteet. Halusin näiden pohjalta selvittää, mihin teoksiin opiskelijat tyypillisesti viittaavat. Ajattelin, että löytäisin näiden opinnäytteiden perusteella tarkasteluun lähdekirjallisuuden, jotka olisivat sidottuja Aalto-yliopiston kuvataidekasvatuksen käytäntöön. Opinnäytteitä selatessa huomioni keskittyikin siihen, että käytetyt lähteet olivat jollain tapaa hyvin samanhenkisiä. Huomasin samojen lähteiden, käsitteiden ja teorioiden toistuvan. Löysin myös paljon samoja lähteitä, joita olin käyttänyt itse seminaarityössä. Kiinnostuin kyseisistä opinnäytteistä, ja suuntausin opinnäytteen näiden tarkasteluun.

Kuvataidekasvatuksen opinnäytteitä ei olla tutkittu kovinkaan paljon. Aiheesta on kuitenkin tehty vuonna 2015 kaksi opinnäytettä (Saunamäki ja Väisänen) sekä Aalto-yliopiston julkaisuna tutkimus kirjoittajilta Marja Seliger & Young-ae Hahn (2015) *Thesis Design. Research Meets Practice in Art and Design Master's Theses*, jossa esitellään Aalto-yliopiston Taiteiden ja

suunnittelun korkeakoulun koulutusohjelmia ja niissä tehtyjä opinnäytteitä. Heidi Väisästä (2015, 4) vaivasi, että taiteen laitoksella ei ole kuvataidekasvatuksesta akateemisena oppiaineena kattavaa perusteosta eikä maisterin opinnäytteistä aiheineen koottua tietoa. Heidi Väisänen on taulukoinut vuosien 2000–2010 opinnäytteet ja tarkastelee lähemmin pedagogisia opinnäytteitä. Elina Saunamäki (2015) tutki opinnäytteessään kandidaatin tutkielmia ja niiden aiheita vuosina 2000–2010. Erityisesti taiteella tutkivia opinnäytteitä ei olla kuitenkaan tutkittu. Koska tutkimusaiheestani ei ollut aiemmin koottua tietoa, halusin opinnäytteelläni tuoda aihealueelle selkeyttä.

Tarkoitukseni ei ollut tarkastella mitään yksittäistä opinnäytettä, vaan taiteella tutkimisen traditiota ja käytäntöä, joka toistuu kuvataidekasvatuksen opinnäytteissä. Tulkintani mukaan usein esiin nousevien teemojen voisi ajatella kertovan myös jotain yleistä koulutusohjelmasta. Olen etsinyt opinnäytteistä keskeiset teemat ja käsitteet, joista olen luonut opinnäytteiden koosteen eli tyyppitarinan, joka on tutkimuksen kohteena. Opinnäyteeni lähestymistapa on tarkastella kriittisesti sitä taiteellisen tutkimuksen tapaa, joka näyttää rakentuneen Aalto-yliopiston taidekasvatuksen koulutusohjelman maisterin opinnäytteisiin. Tarkastelen opinnäytteitä aineistossa käytettyjen kirjoittajien kautta (Kiljunen & Hannula (toim.), 2004 (2001); Hannula, Suoranta & Vaden, 2003; Siukonen, 2002; Kallio, 2010; Kallio 2008). Keskeiset tutkimuskysymykseni ovat:

MITÄ aineiston analyysi paljastaa koulutusohjelman traditioista ja taiteella tutkimisen tavoista Aalto-yliopiston kuvataidekasvatuksen taiteellisissa opinnäytteissä vuosilta 2010–2015?

MINKÄLAISIA opinnäytteiden tutkimusaiheet, keskeiset käsitteet ja teoriat ovat?

MINKÄLAISEEN tiedonkäsitykseen opinnäytteet perustuvat?

MITEN opinnäytteissä tuotetaan taiteella tietoa?

SEURAAVASSA luvussa esittelen tutkielman aineiston ja tutkimusmenetelmän. Teoria- ja kirjallisuusluku tulevat tämän jälkeen. Teoriani on muodostunut aineistolähtöisesti eli keskeisen teorian valinta perustuu aineistoon. Tämän vuoksi esittelen ensin aineiston, jotta lukija ymmärtää mitä taustaa vasten

olen valinnut teoreettisen lähteeni. Olen koostanut aineiston pohjalta tyyppitarinan, joka on tiivistetty kuvaus tyyppillisestä taiteellisesta opinnäytteestä. Tämä kuvaus on aineiston analyysini lähtökohta, jota tarkastelen aineistossa esiintyvän keskeisen menetelmäkirjallisuuden kautta.

Tutkielman analyysiluvussa kirjoitan opinnäytteissä esiin nousseista tiedonkäsitykseen liittyvistä teemoista. Näitä ovat taiteellinen prosessi, jonka yhteyteen liittyvät usein teemat identiteetti ja dialogisuus, tutkimusvälineet, toistuvat teemat ja taide(kasvatuksen) puhetavat. Lisäksi tarkastelen käsitteitä (omakohtainen) kokemus, kehollisuus, hiljainen tieto ja suuntaan näkökulmani erityisesti näiden asioiden sanallistamisen vaikeuteen sekä käsitteellistämisen ongelmiin. Lopuksi pohdin taiteellisen tutkimuksen suhdetta filosofiaan ja ylipäätään teorian merkitykseen taiteella tutkimisessa.

2. AINEISTO JA KESKEISET TEEMAT

OPINNÄYTTEENI aineistona on taidekasvatuksen maisterin opinnäytteet vuosilta 2010–2015, joissa on käytetty taiteellisia tutkimusmenetelmiä. Opinnäytteitä on tehty noin vuosina 219, joista taiteella tutkivia on 81. Olen teemoitellut aineiston opinnäytteistä nouseviin teemoihin ja rajannut vielä tämän jälkeen aineiston tyypittelyä varten 15 työhön.

AINEISTON HANKINTA JA RAJAUS

VALITSIN aineiston vuosilta 2010–2015, koska halusin keskittyä tutkimaan nykyhetken käytäntöä käyttäen taiteellista tutkimusta. Ajattelin, että tältä ajalta saisi jo kattavasti opinnäytteitä, koska tarkoitukseni ei ole tehdä laajaa historiikkaa tai pitkittäisseurantaa menetelmistä ja taidekasvatuksen tiedon-alasta, vaan keskittyä siihen millaista on taiteellisen tutkimuksen käytäntö 2010-luvulla. Pidemmältä aikaväliltä seurattuna aineiston sivumäärä tulisi liian suureksi suhteessa opinnäytteeni laajuuteen. Vuosi 2010 on myös käännekohta oppilaitoksen historiassa, koska 1.1.2010 Taideteollinen korkeakoulu, Teknillinen korkeakoulu ja Helsingin kauppakorkeakoulu yhdistyivät Aalto-yliopistoksi (Aalto-yliopisto 2016).

Aloitin aineiston hankinnan marraskuussa 2015 selvittämällä, kuinka suuri osa taidekasvatuksen opinnäytteistä on tehty taiteellisilla tutkimusmenetelmillä. Opinnäytteiden aiheista ja menetelmistä ei ole Taiteen laitoksella olemassa mitään valmista listaa tai tilastoa. Saadakseni kattavan selvityksen minun tuli tehdä listaus itse. Sain opinnäytteiden kartoittamista varten listan kaikista Taiteen laitokselta valmistuneista vuosilta 2010–2015 opintokoordinaattori Pekka Uusivuorelta. Taidekasvatuksen koulutusohjelman henkilökunnan

tiloissa on kuvataidekasvatuksen opinnäytteitä vuosilta 1993–2015. Joukossa on myös muutamia opinnäytteitä ennen vuotta 1993. Hyllyssä tulisi olla kaikki kuvataidekasvatuksen opinnäytteet luettavissa. Epäilin kuitenkin, että kaikki opinnäytteet eivät siellä olisi, koska esimerkiksi marraskuussa 2015 hyllyssä oli vain pari kuluvan vuoden opinnäytettä. Aalto-yliopiston Aralis-kirjastossa pitäisi olla luettavissa kaikki opinnäytteet opiskelijoilta, jotka ovat valmistuneet Taiteen ja suunnittelun korkeakoulusta, mutta valitettavasti sielläkään ei ole kaikkien opiskelijoiden opinnäytteitä. Töiden määrä on valtava, koska siellä on kaikkien laitosten opinnäytteet, joten jos ei tiedä tarkkaan millä nimellä etsiä opinnäytettä, selaaminen on mahdotonta. Opinnäytteiden tiivistelmät on arkistoitu kirjastoon, mutta myös sieltä puuttui aineiston hankintaa aloittaessani suurin osa 2015 vuoden tiivistelmistä ja epäilin, että myös muilta vuosilta puuttuu tiivistelmiä. Aalto-yliopistolla on myös internetissä opinnäytetyörekisteri Optika, jossa ei kuitenkaan ole läheskään kaikkien maisterinopinnäytteiden tietoja. Jos opinnäytteen tiedot löytyvät rekisteristä, siitä ei välttämättä ole PDF -tiedostoa saatavilla. Opinnäytteiden tallennus on siirtynyt 1.1.2014 Optikasta Aaltodoc -julkaisuarkistoon, mutta myös sieltä puuttui suurin osa opinnäytteistä, eikä PDF -tiedostoa ollut välttämättä saatavilla.

Aloitin opinnäytteiden listaamisen Taiteen laitoksen henkilökunnan siiven tiloissa, jonka opinnäytearkistosta luin ensin kaikkien saatavissa olevien opinnäytteiden (2010–2015) tiivistelmät. Ensimmäisen taulukoinnin tarkoituksena oli ennen kaikkea löytää kaikki taiteella tutkivat opinnäytteet vuosilta 2010–2015. Kaikissa opinnäytteissä ei ollut tiivistelmää, minkä vuoksi minun piti lukea johdantoa saadakseni selville opinnäytteen menetelmän. Joissain opinnäytteissä johdannossa ei ollut mainintaa menetelmästä, minkä vuoksi luin myös menetelmälukua saadakseni selville kuuluuko opinnäyte aineistooni. Osassa opinnäytteissä menetelmälukua taas ei ole ollut lainkaan, vaan menetelmä mainittiin vain johdannossa.

Luettuani osittain kaikki kirjastossa olleet taiteella tutkivat työt vuodesta 2010 eteenpäin, minulta puuttui vielä monia töitä. Etsin Aallon kirjastosta listan avulla ne työt, jotka puuttuivat taidekasvatuksen omasta arkistosta. Muutamat puuttuneet työt osoittautuivat CuMMA eli Curating, mediating and managing art koulutusohjelmassa tehdyiksi töiksi, jotka olen jättänyt

taulukoinnin ulkopuolelle. Kahden kirjaston arkistojen jälkeen minulta puuttui vielä listan mukaan töitä, muun muassa osa 2015 vuoden töistä. Loput työt löytyivät opintokoordinaattori Pekka Uusivuoren toimistosta: kaikki puuttuneet 2015 vuoden työt sekä pari opinnäytettä aiemmilta vuosilta, joita ei ollut kummassakaan kirjastossa. Saatuani kaikkien opinnäytteiden nimet ja menetelmien tiedot, sain rajattua 219 listaamani opinnäytteen joukosta 81 taiteellisilla menetelmillä tehtyä opinnäytettä.

TEEMOITTELU JA AINEISTON KUVAILU

LÖYDETTYÄNI aineistooni kuuluvat opinnäytteet, keskityin lukemaan näistä opinnäytteistä tiivistelmän lisäksi myös johdanto, teoria- ja menetelmälukuja. Näiden lukujen taso ja pituus vaihteli huomattavasti eikä esimerkiksi menetelmäluvusta voinut aina sanoa oliko kyseessä teoria- vai menetelmäluku. Menetelmäluku saattoi olla hyvin puutteellinen, ja koin etten saa riittävästi kokonaisvaltaista tietoa työstä lukematta johdantoa. Luettuani tiivistelmän, johdannon, teoria- ja menetelmäluvut ajattelen saaneeni tietooni olennaiset seikat työn lähtökohdista, teoreettisista lähtökohdista, kysymyksenasettelusta ja menetelmästä. Aloin keräämään lähdeluettelon tietoja havaittuani toistuvuutta tietyissä teoreettisissa ja menetelmällisissä lähteissä. Lähdeluettelo antoi tarkat tiedot käytetyimmistä lähteistä.

Aineiston tematisointi perustui aineistolähtöisyyteen ilman ennakko-ole-tusta teoriasta. Eskola & Suorannan (2008, 151–152) mukaan tutkijalla on kyllä etukäteistietoa ja olettamuksia, mutta aineistolähtöisen analyysin tarkoituksena on kuitenkin etsiä aineistosta itsestään nousevia teemoja. Olin lukenut teoriaa ja taiteelliseen sekä taideperustaiseen tutkimukseen liittyvää menetelmäkirjallisuutta sekä sen saamaa kritiikkiä aiemmin, mikä varmasti vaikutti havainnointiin. Pyrin tietoisesti teemoitteluun joka olisi – niin paljon kuin esiolettamuksista vapaana voi olla – aineistosta lähtöisin. Opinnäytteitä lukiessani aloin havaita niissä toistuvia elementtejä, jotka herättivät kiinnostukseni.

Käytin teemoitteluun värikoodausta, jossa merkkasin työn keskeiset teemat, käsitteet, teorit, työn lähtökohdat/motiivit ja tutkimuskysymykset eri

väreillä. Koodauksessa tutkija lukee tekstiään useampaan kertaan, ja katsoo mitä aineistosta nousee esiin. Eskola & Suorannan mukaan puhe ”esiin nostamisesta” on kuitenkin ongelmallista. Aineistosta itsessään ei nouse mitään esiin vaan kyseessä on tutkijan konstruktio ja näkökulma. Vaikka tutkija pyrkisi kuuntelemaan ja ymmärtämään aineistoaan, häntä ohjaa myös aiempi lukeneisuus, aikaisemmat teoriat ja tutkimuksen tarkoitukset. Koodaus on siis sekoitus aineistoa, tutkijan ennakkoluuloja ja tulkintaa. Koodaus myös elää tutkimuksen mukana. Kun tutkija on kerran koodannut aineistonsa ja palaa myöhemmin aineiston äärelle, niin tulos saattaakin olla toinen. Ei ole mahdollista toteuttaa ongelmatonta ja aineistoa aukottomasti kuvaavaa koodausta. Aineistoon voi löytää aina uusia näkökulmia ja koodattavia asioita. Tämän vuoksi aineisto tulee pyrkiä koodaamaan riittävästi, mutta täydellinen kattavuus ei todennäköisesti ole mahdollista. (Eskola & Suoranta 2008, 156–157.) Tarkoitukseni ei olekaan etsiä mitään tutkimuksen täydellistä toistettavuutta vaan tutkielma on yksi näkökulma aineistoon. Aineisto tuli ajan myötä tutummaksi, sieltä nousi esiin uusia asioita. Aiemmin luetut työt olivat vaikuttaneet siihen mihin uudelleen lukiessani kiinnitin huomiota. Ensimmäisellä lukukerralla jäi huomaamatta asioita, jotka tulivat esiin aloitettuani toisella kertaa lukemisen alusta. Aineistossa esiintyi paljon rajatapauksia, joita oli vaikea asettaa koodeihin. Jouduin usein pohtimaan ja ratkaisemaan, kuuluuko työ johonkin tiettyyn teemaan vai ei, koska halusin löytää kokonaisvaltaisemman käsityksen työn tutkimuskohteesta ja motiiveista.

Tutkimukseni alku on pitkälti määrällistä analyysia. Etsin, kuinka monta työtä on tehty yhteensä ja sen lisäksi, kuinka moni näistä on taiteellista, taideperustaista jne. Tämän jälkeen etsin lähteitä ja laskin kuinka usein joku teema tai ilmiö nousee esiin. Laskin myös teemojen yleisyyttä. Laadulliseen, tulkinnalliseen analyysiin voi kuulua myös määrällisiä keinoja (Eskola & Suoranta 2008, 164).

Olen teemoitellut taiteella tutkivia töitä taiteellisiin (58 kpl), taideperustaisiin (17 kpl) ja taiteellisiin, ei määriteltymiin (6 kpl). Taiteellisten ja taideperustaisten opinnäytteiden teemoittelu on tehty sen mukaan miten opinnäytteen tekijä on itse määritellyt tutkimuksensa. Taiteelliset, ei määritellyt tutkimukset (6 kpl) on oma määritelmäni opinnäytteille, joissa tulkintani mukaan käytetään taiteellisen tutkimuksen keinoja, mutta tekijä itse ei ole määritel-

lyt sitä opinnäytteessään. Esimerkiksi Joonas Tähtisen (2014) opinnäytteessä *Etäisyyden saavuttaminen. Autoetnografinen tutkimus tavoitteellisesta maalausprosessista* tutkimuksen kohteena on tavoitteellinen maalaaminen. Hän on maalannut teoksen ja tutkii omaa kokemustaan tästä maalausprosessista, mutta ilmoittaa tutkimusmenetelmäkseen autoetnografian. Olen kuitenkin tulkinnut, että maalaaminen oli ollut tutkimuksen keskeinen menetelmällinen osa, joten olen ottanut opinnäytteen mukaan aineistoon. Myös monessa muussa taiteellisessa tai taideperustaisessa opinnäytteessä oli lisäksi erilaisia autoetnografisia ja narratiivisia lähestymistapoja (yhteensä 22 kpl).

Jaoteltuani opinnäytteet menetelmän mukaan teemoittelin opinnäytteitä edellä mainitulla värikoodauksella niistä nousevien aiheiden, välineiden, lähteiden ja teoreettisen taustan mukaan. Laadin eri vuosien opinnäytetöistä taulukon, johon kirjasin opinnäytteen tekijän, työn nimen, keskeisiä käsitteitä ja työn lähtökohtia, sekä tutkimusmenetelmät. Lisäksi kirjasin lähteet, joihin näissä töissä viitataan. Yleisimmät aineistosta esiin nousseet opinnäytteiden tutkimusaiheet tai keskeiset käsitteet ovat taiteellinen prosessi (58 kpl), identiteetti (46 kpl) ja dialogisuus (31 kpl). Nämä teemat myös liittyvät hyvin läheisesti toisiinsa, ja esimerkiksi taiteellinen prosessi ja identiteetti liittyvät monissa tapauksissa yhteen. Muita teemoja ovat paikkakokemus (20 kpl), narratiivisuus (13 kpl), pedagoginen lähestymistapa (10 kpl), performatiivinen kirjoittaminen (7 kpl), autoetnografia taiteella tutkimisen osana (9 kpl) ja terapeutisuus (7 kpl). Teemat sekoittuvat useissa töissä, ja yleensä yhdessä työssä on useampikin teema. Taiteellisiin töihin liittyy usein myös taidenäyttely (46 kpl).

Yleisimmän teeman eli taiteellisen prosessin mukaan jaotellut opinnäytteet kuvaavat yleisesti tekijän omaa taiteellista prosessia tai teoksen syntymistä. Monissa töissä opinnäytteen taiteelliseen prosessiin keskittyminen oli myös tapa vahvistaa omaa taiteilija-identiteettiä. Taiteelliseen prosessiin ja sen tutkimiseen saattoi liittyä myös oma kasvutarina tai muuten henkilökohtaisesta elämästä nouseva teema tai kokemus esimerkiksi opettajuuteen tai taiteilijuuteen liittyen. Joissakin saattoi olla myös kyse laajemmin henkilökohtaisen elämän vaikutuksesta taiteelliseen prosessiin, kuten Riikka Anttosen (2012) opinnäyte *Tuijottelua ja kaasunaamareita*, jossa hän tutkii kuinka tekijän oma elämä näkyy maalauksissa ja mikä ohjaa hänen toimintaansa maalausprosessissa.

Nina Bask (2015) tutkii omassa työssään *Taiteen ja taidekasvatuksen polkuja etsimässä – tutkielma oman taiteellisen ja taidepedagogisen työn kehittämisestä taidetta tekemällä* taiteellista prosessia ja sitä mitä tapahtuu kuvien sisällölle ja hänen ilmaisulleen, kun lähtökohtana on kukka. On myös monia töitä, joissa itse teokset käsittelevät jollain tavalla yhteiskunnallisia kysymyksiä kuten Simo Siitonen (2013) *Sulaneet unelmat. Taiteellinen tutkimus yhteiskunnallisuuden ja esteettisyyden suhteesta*, jossa hän tekee maalauksia ja pohtii ihmisen suhdetta ympäristöongelmiin, mutta kirjallisessa osuudessa hän keskittyy pohtimaan taiteellisen työskentelyn tekemisen prosessia. Teijo Karhun (2015) opinnäytteessä *Samassa veneessä* hän tekee souturetkiä kunnostamallaan veneellä ympäristötaideleirillä, mutta tekstissä hänen painopisteensä on veneen tekemisen prosessissa. Hänen tutkimuskysymyksensä on. *Miten taiteellisen työskentelyni painopisteen muuttaminen kohti osallistavan kuvanveiston toimintatapoja paikantavat kuvanveistäjyyteni uudelleen?* eli hän tutkii myös jonkin verran omaa ammatti-identiteettiään.

Taiteellinen prosessi teeman sisällä on myös opinnäytteitä, joissa taiteellista prosessia tutkitaan ja verrataan johonkin muuhun prosessiin kuten esimerkiksi Veera Kuokka (2015) tutkii opinnäytteessään *Koulupuutarhassa. Hermeneuttis-fenomenologinen tutkielma puutarhapedagogiikan ja taidekasvatuksen suhteesta* taiteen tekemisen prosessin ja puutarhatyön samankaltaisuutta. Tuovi Eskolan (2014) opinnäytteen lähtökohtana on oma taiteen tekeminen, kun hän tutkii identiteettiä sekä taiteen tekemisen prosessin ja leikin yhteyttä. Taiteelliseen prosessiin saattaa myös liittyä erilaisia terapeuttisia piirteitä kuten Anna-Kaisa Juntusen (2015) opinnäytteessä *I'm fine. Taiteellinen tutkimus variaatioiden vedostamisesta ja kertomus surutyöstä taiteen tekemisen prosessissa* ja Pirjo Kankkonen (2012) *Häpeän puutarhassa*. Nämä kummatkin opinnäytteet käsittelevät myös oman identiteetin kysymyksiä.

Toiseksi yleisin teema onkin jollain lailla identiteettiä käsittelevät opinnäytteet (46 kpl). Oman identiteetin tutkiminen ja erilaisten roolien pohdinta liittyy suureen osaan töitä. Useissa töissä myös tutkimusprosessissa pohditaan esimerkiksi omaa paikkaa maailmassa tai eri rooleja kuten opettajuutta tai taiteilijuutta. Joissain töissä myös oma vanhemmuus on osana tutkimusprosessia. Esimerkiksi Jussi Mäkelän (2010) opinnäytteessä *Isyyttä etsimässä, hermeneuttinen itseymmärrysprosessi*, hän tutkii omaa isyyden identiteettiä ja kokemustaan kohtukuolemasta.

Kolmanneksi yleisin teema, dialogisuus, tarkoitti usein dialogia kuvallisen tai sanallisen lähtökohdan kanssa. Dialogisuus voi olla vuoropuhelua tutkijan eri roolien välillä, osana taiteen työskentelyn prosessia tai dialogia paikan kanssa kuten Elina Mäntylän (2012) opinnäytteessä *Autiotalossa – taideperustainen tutkimus paikkakokemuksesta*, jossa taiteilija-tutkija-opettaja käy dialogia autiotalojen kanssa. Marja Junikkala (2010) käy dialogia luonnon (meren) kanssa opinnäytteessä *Luonnon kanssa luovasti. Kokonaisena olemisen harjoituksia luonnossa*.

Paikkakokemus voi olla paikkaan keskittyvä tutkimus kuten Hanna Parviaisen (2015) *Mummila – Taiteellinen ja narratiivinen tutkielma merkityksellisestä paikasta*, jossa hän tutkii valokuvaamalla suvun naisten kertomusten ja muistojen avulla mummilaa. Paikkakokemus -teemassa voi olla myös töitä, joissa ei suoraan tutkita jotain paikkaa, mutta paikka on ollut olennaisena osana työtä kuten Varpu Erosen (2011) opinnäytteessä *Meidän salama*, jossa hän tutkii kokemustaan salaman iskusta, joka aiheutti kesämökin palon. Hän tutkii taiteellisilla menetelmillä merkityksenannon prosessiaan ja menetelmien erityislaatuista traumaattisen kokemuksen työstämisessä. Kummatkin opinnäytteet voivat olla myös esimerkkeinä narratiivisesta ja autoetnografisesta työstä. Varpu Eronen käyttää taideperustaista narratiivista ja autoetnografista menetelmää. Hän kirjoittaa itse tarinoita, valokuvaamisen ja maalaamisen lisäksi. Hanna Parviainen tekee vapaasti kirjoittaen, eläytymismenetelmää käyttäen, muistitietoa näkyväksi. Hänellä on eläytymismenetelmän apuna valokuvat.

Pedagogiset -teemaan kuuluu opinnäytteet, joissa on jollain tavalla kysymyksenasettelussa pedagoginen lähtökohta. Esimerkiksi Ia Könni (2014) tutkii lapsuuden koulukuvistoitään ja etsii taideperustaisesti kuvataidekasvatuksen vaikutuksia opinnäytteessä *Värittämällä viritetty – Taideperustainen tutkimus kuvataidekasvatuksen jäljistä lapsuuden kuvistöissään*. Muutamassa opinnäytteessä taiteelliseen toimintaan liittyy työpajatoiminta. Opinnäytteissä on tehty jonkin verran myös haastatteluja ja kyselyjä. Kyselyä on käytetty myös oman taiteellisen toiminnan lähteenä. Sanna Rintaulaja (2015) tutkii opinnäytteessään *Varjoja kuvataidekasvattajuuden yllä – mikä kuvataidekasvattajuudessa pelottaa omaa opettaja-taiteilija identiteettiään*. Hän kysyi taidekasvatuksen opiskelijoilta mikä opetustyössä pelottaa ja käyttää tätä

kyselyä oman taiteellisen työnsä ajattelun vauhdittajana. Huomattavaa on, että pedagogisilla painotuksilla tehdyistä opinnäytteistä (10 kpl) viisi on tehty vuonna 2015.

Terapeuttisuus teeman opinnäytteet liittävät usein taiteellisen toiminnan terapeuttisiin vaikutuksiin. Kaikissa töissä, joissa on jonkinlaisia terapeuttisia lähtökohtia esiintyy jollain tapaa käytettynä Miina Savolainen ja voimauttava valokuva. Terapeuttisia töitä ovat esimerkiksi Riikka-Liina Martiskaisen (2015) opinnäyte *Katson – mitä näen? Katsomisen tavan muuttuminen omaelämäkerrallisen valokuvatyöskentelyn aikana*, jossa hän tutkii valokuvaaamalla, kirjoittamalla ja oman taiteellisen työn tutkimisella katsomisen tavan muutosta. Hänen valokuvansa ja runot kertovat kodin menettämisestä ennen lapsen syntymää, arjesta perheen evakkokodissa ja tunteistaan vammaisen lapsen äitinä. Hän on tutustunut Savolaisen voimauttava valokuva menetelmään ja pohtii valokuvaamisen terapeuttisia vaikutuksia, sillä ajattelee tämän tärkeäksi taidekasvattajalle.

Eniten käytettyjä välineitä ovat maalaaminen (34 kpl), valokuva (14 kpl) ja veistos/installaatio (13 kpl). Joissain opinnäytteissä on voitu käyttää useita välineitä kuten maalaus ja valokuva Riikka Laurénin (2012) opinnäytteessä *Maalattu hetki. Tutkimus valokuvan vaikutuksesta maalausprosessiin* ja maalaus on voitu yhdistää veistos/installaatioon esimerkiksi Tuovi Eskolan (2014) opinnäytteessä *Pala palalta – nykytaiteen ja leikin yhteyksiä etsimässä*. Maalaukset ovat useimmiten akryyli- tai öljyvärimaalauksia. Muita käytettyjä eniten käytettyjä välineitä ovat piirtäminen (9 kpl) ja taidegrafiikka (8 kpl). Piirtämisen osalta neljässä opinnäytteessä keskitytään havaintopiirtämiseen lyijykynällä, värikyniä on käytetty yhdessä työssä ja tussia yhdessä. Piirtäminen osioon kuuluvat myös sarjakuvat, joita on kolme. Taidegrafiikan menetelmällä tehdyistä opinnäytteistä neljä on tehty puupiirroksella (yksi näistä on kuvakirja), kolme valokuvapohjaisilla menetelmillä ja yksi metalligrafikalla. Videoita on seitsemän, joista kaksi on animaatioita ja yksi on dokumenttielokuva. Kolmessa työssä video on ollut yksi osa taiteellista työtä. Ympäristötaideteoksia on tehty viidessä opinnäytteessä, luontoon liittyviä on neljä ja yksi on toteutettu kaupunkitilassa (Elissa Eriksson 2011). Muita välineitä on käytetty neljässä opinnäytteessä, joita ei voi määritellä edellä mainittujen tekniikoiden alle. Näitä ovat videopelihahmon suunnittelu (Maiju Härkönen

2015), Brains on Art-kollektiivin aivotaide (Kasper Mäki-Reinikka 2015), performanssi-taide (Elina Hartzell 2015) ja kolmiulotteinen solmuornamentiikka (Taneli Luotoniemi 2011). Kuvakirjoja on yhteensä kolme, samoin sarjakuvia.

Opinnäytteissä oli löydettävissä samankaltaisuuksia myös menetelmäkirjallisuuden osalta. Juha Vartoon viitataan eniten eli yhteensä 55 työssä. Joukossa on menetelmä- ja teoriakirjallisuutta. Kaikista suosituimmat (yhteensä 45 kpl) menetelmä-kirjat ovat Hannula, Suoranta, Vaden *Otsikko uusiksi* (2003) ja Hannula & Kiljunen (toim.) *Taiteellinen tutkimus* (2001). Suurimassa osassa opinnäytteitä jotka on määritelty taiteellisiksi viitataan näihin kirjoihin. Mira Kallion artikkeleihin (28 kpl) *Taideperustaisen tutkimusparadigman muodostuminen* (2008) ja *Taideperustainen tutkimusparadigma taidekasvatuksen sosiokulttuurisia ulottuvuuksia rakentamassa* (2010) viitataan kaikissa töissä, jotka on määritelty taideperustaiseksi tutkimukseksi (17 kpl). Tämän lisäksi useissa taiteellisissa töissä viitataan esimerkiksi *Otsikko uusiksi*-kirjan lisäksi Kallion artikkeleihin. Jyrki Siukosen kirjoihin *Tutkiva taiteilija* (2002) ja *Vasara ja Hiljaisuus* (2011) viitataan 23 työssä ja Pirkko Anttilan kirjaan *Tutkiva toiminta* (2005) viitataan 19 työssä.

Näiden lisäksi filosofeista eniten viitataan Maurice Merleau-Pontyyn (30 kpl) ja Martin Heideggeriin (16 kpl). Muita aineistosta harvemmin esiin nousevia nimiä ovat Hans-Georg Gadamer (12 kpl) ja Martin Buber (8 kpl). Inkeri Savan (24 kpl) kirjoitukset, Tarja Pitkänen-Walterin (23 kpl) väitöskirja *Liian haurasta kuvaksi* (2006), Jaana Houessoun (20 kpl) väitöskirja *Teoksen synty* (2010) ja Jouko Pullisen väitöskirja (21 kpl) *Mestarin käden jäljillä* (2003) ovat usein siteerattuja. Teoreettiselta taustaltaan opinnäytteet sijoittuvat useimmin jollain tavalla hermeneuttiseen ja/tai fenomenologiseen lähestymistapaan.

TYYPITTELY

AINEISTON ryhmittelyssä tyypeiksi etsitään samankaltaisuuksia, jolloin siis tiivistetään ja tyypillistetään (Eskola & Suoranta 2008, 181). Totesin, että 81 työn aineisto on liian laaja, jotta voisin syvemmin keskittyä aineiston lukemi-

seen. Käytyäni läpi aineistoni kaikki 81 opinnäytettä, siirryin työn seuraavaan vaiheeseen, joka oli aineiston tiivistäminen ja tyypittely. Tätä varten rajasin aineiston 15 opinnäytteeseen, joista kustakin luin uudelleen tiivistelmän, johdannon, teoria- ja menetelmäluvut sekä lähdeluettelon. Näin rajatun aineiston avulla minun oli mahdollista keskittyä syvemmin teemoihin tavalla, joka ei olisi ollut tämän opinnäytteen puitteissa mahdollista koko aineiston, 81 opinnäytteen, pohjalta. 15 opinnäytettä on hallittava määrä, mutta riittävän suuri, jotta kirjoittamani tyyppitarina ei henkilöidy yksittäiseen opiskelijaan. Tyyppitarina on tulkinnallinen ja fiktiivinen opinnäyte, joka havainnollistaa tavan miten teemat opinnäytteissä esiintyvät ja miten teoriaa ja taiteellista tutkimusmenetelmää käytetään. Tyyppitarinan mukaista opinnäytettä ei siis sellaisenaan ole aineistossa, mutta olennaista tällaisessa tyyppissä onkin sen sisäinen loogisuus. Tyyppi on mahdollinen, vaikkakaan ei sellaisenaan todennäköinen (Eskola & Suoranta 2008, 182). Se on tietyllä tapaa yleistys, johon on sisällytetty yleisimmät, useimmin toistuvat ja usein toisiinsa liittyvät asiat.

Tarkoitukseni ei ole osoittaa, että kaikki taiteelliset maisterin opinnäytteet olisivat täysin samanlaisia. Työssä on huomattava määrä variaatioita ja jokainen opinnäyte on oma yksilönsä, jokaisella kirjoittajalla on oma lähestymistapansa ja jokainen kirjoittaja on ymmärtänyt asiat omalla tavallaan. Mutta kun opinnäytteitä katsoo ikäänkuin kauempaa, alkaa huomata, että teemat ovat hyvin samanlaisia. Opinnäytteistä annetut arvosanat vaihtelevat 2–5 välillä. Suurin osa opinnäytteistä on saanut arvosanaksi 3 ja 4. Tarkoituksena ei ole tarkastella tätä tyyppitarinaa hyvä/huono arviointina tai esimerkkinä tee/älä tee näin. Motiivini on tuoda esille, miten kaikesta erilaisuudesta, yksilöllisyydestä ja jokaisen opinnäytteen ainutkertaisuudesta huolimatta opinnäytteiden teorioiden käytössä, menetelmällisissä tavoissa ja käsitteiden käytössä on paljon toistuvia elementtejä ja käytäntöjä.

Aineiston rajauksessa 15 työhön, pidin valinnassa tärkeänä kahta tekijää: teemojen sekä lähdekirjallisuuden mahdollisimman laaja toistuvuus kautta aineiston. Erityisen tärkeäksi tällöin nousi ”taiteellisen prosessin”-teema, joka oli laajemman aineiston yleisin teema. Suurimmassa osassa opinnäytteitä on 6–8 erilaista teemaa sekä useita yleisimpiä lähteitä.

Tein näistä 15 opinnäytteistä tiivistelmät ja etsin toistuvia teemoja. Käytin teemoittelua apuna ja asioita, jotka liittyvät taiteelliseen prosessiin tai tapaan

millä dialogisuus ilmenee opinnäytteessä. Tyypipitarinan tutkimuskysymykset on esimerkiksi muodostettu niin, että kirjoitin jokaisesta työstä tutkimuskysymykset ylös ja katsoin sen jälkeen onko niissä mitään toistuvia asioita. Tyypipitarinan teoreettiset lähteet on myös valittu samalla tavalla. Näistä toistuvista aiheista kokosin tyypipitarinan.

Keskityn tutkielmani analyysissä erityisesti teemaan ”taiteellinen prosessi”, joka on koko aineiston yleisin teema. Myös rajatun aineiston osalta se on keskeinen ja toimii esimerkkinä taiteella tuotetusta tiedosta. Tämän lisäksi teemat identiteetti ja dialogisuus liittyvät taiteelliseen prosessiin eikä niitä voi kokonaan erottaa toisistaan. Tämän lisäksi taiteellisen prosessi teemaan liittyvät käsitteet kokemus, kehollisuus, hiljainen tieto ja sanallistaminen. Nämä kulkevat analyysini keskeisinä tutkimuskohteina.

3. KIRJALLISUUS JA TEOREETTISET NÄKÖKULMAT

KOULUTUSALAN JA TUTKIMUKSEN TAUSTAT

JUHA VARTON (2010, 7) mukaan taidekasvatuksen tiedonala on painottunut käytäntöön, joten tiedonalan artikulointi ei ole ollut ensisijaista. Tiedonala on muodostunut käytännössä opitusta ja se on saanut vaikutteita esimerkiksi uskonnoista, kasvatuseräilystä, poliittisista tavoitteista ja toiveista. Tieteenala on tästä huolimatta riippuvainen niin käytännöstä kuin tiedonalastakin. Mistään muualta ei voi syntyä sisältöjä, jotka identifioisivat alaa.

Marjo Räsänen (2012, 390–396) mukaan suomalaisen kuvataidekasvatuksen tutkijassa yhdistyvät opettaja, taiteilija ja tutkija. Ensimmäinen kuvataidekasvatuksen alaan liittyvä väitöskirja tehtiin Helsingin yliopistossa (Sava 1981). Taideteollisen korkeakoulun (Taik) ensimmäinen jatko-opinnäyte oli taidekasvatuksen osastolta valmistunut lisensiaatintyö (Hosia 1988); osaston ensimmäinen väitöstutkimus hyväksyttiin kymmenen vuotta myöhemmin (Räsänen 1997). Taideteollisessa korkeakoulussa on 1990-luvun toimintatutkimuksellisten hankkeiden jälkeen tehty varsin vähän suoraan oppimisen ja opettamisen käytäntöihin liittyvää tutkimusta. Taideteollisen korkeakoulun kuvataidekasvatuksen tohtoriohjelman alkuaikoina tutkimustyön lähtökohdista etsittiin silloisista Neuvostoliitosta ja Länsi-Saksasta. Siirtyminen angloamerikkalaisiin lähteisiin tapahtui 1980-luvun lopussa. (Räsänen 2012, 390–396.)

Suomalaisessa taideopetustraditiossa on kuvallisen ilmaisun taitoja on pidetty oppiaineen perussisältönä. Nykyisin kuvantekemistä ajatellaan myös tutkivana toimintana ja sen yhteyttä taiteelliseen tutkimukseen korostetaan.

Yksi taiteellisesti painottuneiden tutkimusten pedagoginen perustelu onkin se, että tutkimalla omaa tai toisen taiteilijan luomisprosessia taidekasvattaja voi ymmärtää myös muiden taiteellisen työskentelyn prosessia ja saada näin taitoa ohjata myös toisia (Räsänen 2012, 401.) Nykytaide ja kriittinen pedagogiikka ovat tuoneet suuntaa sisältökeskeisempään ajatteluun. Opetuksen lähtökohdat ovat entistä voimakkaammin tutkimuksellisia, prosessiluonteisia ja jonkin erityisen teeman ympärillä liikkuvia. Kuvataideopetuksen ei ajatella ainoastaan liittyvän kuvantuottamiseen ja analysointiin, vaan tulisi keskittyä myös taiteellisen tiedon muodostumiseen ja taiteellisen ilmaisun merkityksen välittämiseen. (Kallio 2010, 22.)

Osa taidekasvatuksen alan tutkimuksista tehdään erilaisilla taiteellisilla tutkimusmenetelmillä, jossa ajatuksena on että taiteen menetelmillä saavutetaan tietoa ja ymmärrystä. Kyseessä ei ole erillinen taiteellinen osuus vaan taiteen tekeminen on omanlaisensa tiedon tuottamisen tapa. Tämä taiteella tuotettu tieto on aivan omassa erityisessä roolissaan joka aiemmin nähtiin tutkimuksellisesti niin hankalana, että Taideteollisessa korkeakoulussa ei alkuun nähty mahdollisena tuottaa taiteellisia tutkimuksia vaan niiden katsottiin kuuluvan ainoastaan kuvataideakatemiaan. (Kallio 2010, 15.) Nykyisin taiteellisia tutkimuksia tehdään kuitenkin paljon myös Aalto-yliopistossa. Suomessa voi väitellä kolmessa yliopistossa kuvataidekasvatuksen alalla. Nämä ovat Aalto-yliopisto, Lapin yliopisto ja Jyväskylän yliopisto. (Kallio-Tavin & Tavin, painossa.) Aalto-yliopistossa taiteella tutkimista kehiteltiin ensin lasi- ja keramiikkataiteen puolella ja taidekasvatuksella (Kallio-Tavin 2013, 63).

Vuosien 1997–2015 välillä 34 väitöskirjaa on tehty taidekasvatuksen alalla. Yhdeksän niistä on tehty taideperustaisella tai taiteellisella menetelmällä. Viime vuosina on tehty myös muutamia taiteellisia opinnäytteitä, jotka eivät yhdisty taidekasvatukseen. Taiteen laitoksella on kokonaisuudessaan tehty 47 väitöskirjaa vuosina 1995–2015. Useimmat väitöskirjat (yhdeksästä) on keskittynyt taiteen tekemisen prosessiin ja ovat määritelleet taiteelliseksi tutkimukseksi. Tutkimuskysymykset ovat keskittyneet taideteoksen syntyyn, kuten esimerkiksi, mistä ideat tulevat teokseen (Houessou 2010 ja Mäkiloskela 2015) ja useissa töissä tutkija on dialogissa taideteoksen kanssa (Pullinen 2003, Valkeapää 2011, Erkkilä 2012). Tuomisen (2013) väitöskirja käsittelee

taiteen rituaalista käyttäytymistä. Kolme väitöskirjaa on määritelty taideperustaisiksi (Erkkilä 2012, Kallio-Tavin 2013, van Boeckel 2013). (Kallio-Tavin & Tavin, painossa.)

Taideperustainen tutkimus, joka on nimenomaan taidekasvatuksen tutkimusmenetelmä, on tullut taiteellisen tutkimuksen rinnalle. Siinä voi nähdä yhteläisyyksiä pohjois-amerikkalaiseen taideperustaiseen tutkimukseen, mutta vaikutteita on myös monilta suunnilta. Suomessa on rinnakkain erilaisia taiteellisen tutkimuksen keskusteluja (Kallio-Tavin & Tavin, painossa). Kallio-Tavin (2013, 63) kirjoittaa, että taiteellisen tiedon tuottamisen varhaiset vaiheet Suomessa kehittyivät 2000-luvun alussa Kuvataideakatemiassa ja lähti hermeneutiikan ja fenomenologian perinteestä.

Yhdysvalloissa taideperustaisen taidekasvatuksen tutkimuksen juuret tulevat 1980-luvulta. 1990-luvulla uusi taideperustainen tutkimusliikehdintä sai aikaan epäilyjä. Metodina se edelleenkin osittain hakee hyväksyntää akateemisissa piireissä. Elliot Eisner aloitti menetelmän kehittämisen opiskelukaverinsa Tom Baronen kanssa Stanfordin yliopistossa. Eisnerin kiinnostus tutkimusmenetelmän kehittämiseen tuli hänen omasta taustastaan taiteilijana ”edellisessä elämässään” ja toisaalta hänen koulutuksestaan taidekasvatuksessa. Suomalaisessa taiteellisessa tutkimuksessa ja Eisnerin taideperustaisessa tutkimuksessa on paljon yhtenäisyyksiä, esimerkiksi metodologinen pluralismi. (Kallio-Tavin 2013, 65–66.)

Aalto-yliopiston lehtori Marja Rastas (2015, 103–104) näkee Elliot Eisnerin vaikuttaneen paljon entisen opettajansa Antero Salmisen ajatteluun. Salminen tuli Taideteolliseen korkeakouluun vuonna 1972 lehtoriksi, jossa virassa toimi eläkkeelle jäämiseensä saakka. Rastaan mukaan Salmisella oli merkittävä rooli kirjoittajana. Hän argumentoi uudella tavalla taidekasvatuksen päämääristä, metodeista ja tutkimuksen filosofisista perusteista, jotka olivat erityisen merkityksellisiä 1970–1980 luvulla yliopistossa. Taideteollinen korkeakoulu oli saanut korkeakoulun statuksen 1973 ja vuodesta 1983 alkaen tohtorin tutkinto tuli mahdolliseksi. Koululla oli pitkä perinne käytännönläheisestä pedagogiikasta ja tutkimus haki vasta muotoaan. Rastas tulkitsee, että Salmisella oli ajatus taiteesta tutkimisena, vaikkei kutsunutkaan sitä taideperustaiseksi tai taiteelliseksi tutkimukseksi.

Eisnerille ja Salmiselle oli yhteistä tietämisen käsitteen demokratisointi, oikeuttaen esteettisen tietämisen ensisijaiseksi ihmisen tavaksi järkeillä maailma. Salmisen ajatukset ovat hyvin lähellä Eisnerin näkemystä episteemisestä näkemisestä (Rastas 2015, 104). Salminen keskittyikin kuvaamataidon opettajien kouluttajan työssään tutkimaan havaitsemisen ja näkemisen suhdetta ajatteluun sekä taiteen, tiedon ja ajattelun yhteyksiä (Pohjakallio 2005, 113). Rastas (2015, 101) pohtii minkälaisen käsityksen taidekasvatuksesta hän on perinyt Salmiselta ja miten se on vaikuttanut hänen ajatteluun ja käytäntöihin? Hän tulkitsee, että Salminen halusi tehdä eroa kasvatustieteeseen ja korostaa taidekasvatusta omana tiedonalanaan.

Varton (2010, 8) mukaan taidekasvatuksen tutkimuksen paradigma voi rakentua vain tekemällä tutkimusta taidekasvatuksessa. Tieteenalalle on tärkeää tuoda esiin millä tutkimusmenetelmillä saadaan juuri taidekasvatuksen tietoa. Tähän ei kuitenkaan ole mitään yhtä keinoa vaan tarvitaan paljon tutkimusta ennen kuin kuva omasta tieteenalasta voi muodostua. Tämän kuvan hahmottumista odottaessa voi kuitenkin pohtia millä tavalla tutkimusta voi suunnata ja tukea.

Pirkko Pohjakallio (2005) tutki väitöskirjassaan *Miksi kuvista?* Kuvataidekasvatuksen opetuksen muuttuvia perusteluita taidekasvatuksen historiassa. Pohjakallion (2005, 44) mukaan näillä perusteluilla myös luodaan käsityksiä opetuksen tuomasta tiedosta. Hänen mielestään onkin tärkeää suunnata katsetta käytäntöihin. Jos ammattikunta ei tunne historiaansa ja käytäntöä ohjaavia uskomuksiaan ja arvojaan, se toistaa jatkuvasti virheitään.

KIRJALLISUUS JA OPINNÄYTTEIDEN TEORIANMUODOSTUS

TÄSSÄ tutkielmassa tarkastelen aineistoa sen menetelmällisen kirjallisuuden kautta, joka nousee esiin maisterin opinnäytteistä. Näitä ovat Satu Kiljunen & Mika Hannula (toim.) *Taiteellinen tutkimus* (2004/2001), Hannula, Suoranta & Vadén *Otsikko uusiksi* (2003) ja Jyrki Siukonen *Tutkiva taiteilija* (2002). Myös Siukosen *Vasara ja hiljaisuus* (2011) esiintyy opinnäytteissä jonkin verran, joka on myös mukana teoriakirjallisuudessani. Mira Kallion kirjoittamat artikkelit *Taideperustaisen tutkimusparadigman muodostuminen* (2008) ja

Taideperustainen tutkimusparadigma taidekasvatuksen sosiokulttuurisia ulottuvuuksia rakentamassa (2010) ovat käytettyjä, erityisesti kun kyseessä on taideperustaiseksi määritelty tutkimus. Tarkastelen aineistoa näiden tekstien kautta ja pyrin ymmärtämään mitä näissä kirjoissa ja artikkeleissa ajatellaan taiteella tutkimisesta. Ajattelen, että juuri nämä kirjallisuuslähteet ovat ne, joiden avulla on luotu pohjaa nykyisille käytännöille. Koska vuoden 2015 opinnäytteissä viitataan edelleen ahkerasti näihin lähteisiin, teokset on syytä katsoa tarkkaan. Esittelen seuraavaksi tutkimuksen keskeiset teokset sekä tarkastelen taiteellisen tutkimuksen keskustelua.

Mika Hannulan ja Satu Kiljusen toimittama *Taiteellinen tutkimus* (2001) kirjoitettiin samoihin aikoihin kuin tohtoriohjelma oli vasta käynnistynyt kuvataideakatemiassa (nyk. Taideyliopisto). Ensimmäinen oppilaitoksesta väitellyt on Jyrki Siukonen (2001), ja myös hänen mielipiteensä on kirjassa. Kirja on artikkelikokoelma, jossa yhdeksän taiteen ja tutkimuksen alan toimijaa kirjoittaa näkökulmansa taiteellisesta tutkimuksesta. Tässä tutkielmassa keskeinen lähde on Hannulan artikkeli *Tulkinnan vastuu ja vapaus*.

Hannulan mukaan (2004a, 10–12) tutkinnossa tehdään tarkka ero tiukkaa objektiivisuutta tavoittelevan tieteellisen tutkimusperinteen kanssa. Kuvataideakatemiassa taiteellisessa tutkimuksessa painotetaan käytännön kokemusta ja käytäntöön tiiviisti kiinnittyvän, taiteellisen työhön liittyvän tiedon syventämistä ja lisäämistä. Kyseessä on kuvataiteen oman alan tiedon kasvattaminen joka tuottaa taiteellisen toiminnan omakohtaista tietoa, mutta jota voidaan käyttää myös muiden alojen tutkimusten pohjana. Hannula alleviivaa, että motiivi kuvataiteen tohtorikoulutukseen nousee taiteilijoiden keskuudesta ja tarpeesta syventää taiteellista toimintaa. Taiteilijat haluavat aktiivisesti osallistua oman alansa hahmottamiseen ja kehittämiseen ja haluavat lisäksi vallan määritellä mitä alalla tapahtuu. Tässäkin kirjassa kuitenkin yhdeksästä kirjoittajasta vain kolme on kuvataiteilijoita.

Hannula, Suoranta & Vadénin *Otsikko uusiksi* (2003) nostaa keskeiseksi teeseiksi taiteelliselle tutkimukselle kokemuksellisen demokratian. Myös uudessa kirjassaan *Artistic research methodology – Narrative, Power and the Public* (2014) he jatkavat kokemuksellisen demokratian kehittelyä. He pitävät taiteelliselle tutkimukselle olennaisena läpinäkyvyyden vaatimuksen ja kirjassa esitellään heidän ajatuksensa taiteellisesta tutkimuksesta heuristise-

na. Kirjassa esitellään muun muassa Jouko Pullisen väitöskirjaa esimerkkinä tutkimuksesta hermeneuttisena kehänä ja kuvallisesta dialogista.

Siukonen kirjoitti samoihin aikoihin teoksen *Tutkiva taiteilija* (2002), jossa pohditaan erilaisia kuvataiteen ja tutkimuksen metodologiaan liittyviä kysymyksiä. Siukonen (2002, 13) keskittyy tiedon käsitteisiin, jossa hän pyrkii hahmottelemaan tiedon ja tietämisen käsitteitä, jotka soveltuisivat nimenomaan taiteellisesta tutkimuksesta puhumiseen. Siukonen (2002, 83) suhtautuu epäillen hermeneuttis-fenomenologiseen taiteella tutkimisen tapaan. Vaikka hänen mielestään fenomenologian traditiosta kumpuavat hermeneuttisen tutkimusprosessin puolustukset ovat hyödyllisellä tavalla tarkentaneet keskustelun suuntaa, niissä ei Siukosen mielestä olla kuitenkaan tavoitettu taiteen tekemisen puolta. Hänen mielestään mallin ottaminen filosofiasta on ongelma ja hän kaipaa taiteellisen tutkimuksen teoreettiseksi viitteeksi ja tietteelliseksi suunnannäyttäjäksi jotakin sellaista, jonka taustalla olisi suurempi suhde tekemiseen ja tekemisen kautta ajattelemiseen.

Siukonen esittää myös kritiikkiä taiteen tutkimukseen liittyviä käytäntöjä kohtaan *Taide*-lehden arviossa *Nauru ennen naurun paikkaa 1/2004*, jossa hän arvioi Riitta Nelimarkan ja Jouko Pullisen väitöskirjat sekä *Otsikko Uusiksi* -kirjan. Hän tulkitsee, että Nelimarkan työn hylkäämisessä on kyse instituution halu hylätä Nelimarkan ilmaisutapa ja päätellä, että se mikä käy taidetta tehdessä, ei käy kun tehdään taiteellista tutkimusta. Hän myös kritisoi Hannula, Suoranta ja Vadénia siitä, että Nelimarkkaa ei mainita kirjassa vaikka kirjassa puhutaan metodologisesta yltykälläisyydestä, suvaitsevuudesta ja monesta muusta tämän työtä sivuavasta kysymyksestä. Hänen mielestään *Otsikko uusiksi* on myös esimerkki yhdenlaisesta taiteellisen tutkimuksen ympärille kehittyneestä ongelmasta:

”Yhtäältä teos julistaa taiteellisen tutkimuksen itsenäisyyttä ja varoittelee vieraiden ihanteiden painosta ja murskaavuudesta, toisaalta se pursuaa taidetta tekemättömien ”setien” ulkoapäin antamia hyviä neuvoja siitä, miten ja millä eetoksella asiat oikeastaan tulisi tehdä. (Siukonen 2004, 22.)”

Taiteellisesta tutkimuksesta käydään myös keskustelua alan lehdissä. Internetissä ilmestyvä *Kulttuurilehti Mustekalan* vuoden 2008 teemanumerossa julkaistiin artikkeleita taiteellisesta tutkimuksesta. Tämän lisäksi lehdessä

julkaistaan välillä taiteelliseen tutkimukseen liittyviä uutisia tai artikkeleita. Sivustolta löytyi hakusanalla ”taiteellinen tutkimus” yli 100 osumaa, mutta nämä kaikki eivät todellakaan olleet artikkeleita taiteellisesta tutkimuksesta, vaan myös uutisia tai artikkeleita joissa taiteella tutkiminen oli jotenkin mainittu.

Uutena taiteellisen tutkimuksen (vuodesta 2013) kirjoitusten julkaisijana on verkkolehti *Ruukku*. Ruukku on monialainen kausijulkaisu, jossa julkaistaan vertaisarvioituja taiteellisen tutkimuksen artikkeleita. Juha Varton (2015) artikkeli *Prosessi ja tutkimus* on julkaistu tässä lehdessä, joka on osa aineistoni analyysia. Varton kirjoitukset esiintyvät kaikista yleisimmin (55) opinnäytteissä, mutta hänen tuotantonsa on hyvin laaja ja esiintyy myös opinnäytteissä kirjavana. Aineistossa ei ole yhtä erityistä juuri taiteelliseen tutkimusmenetelmään keskittynyttä lähdettä, joten Varton ajatukset taiteelliseen tutkimukseen tulevatkin tähän opinnäytteeseen lähinnä tämän artikkelin myötä. Artikkelisiin ei viitata opinnäytteissä, kuten ei ylipäätään Ruukun julkaisuihin. Valitsin tämän artikkelin, koska se toi esiin sellaisen näkökulman taiteelliseen prosessiin, jota harvemmin mielestäni esitellään taidekasvatuksen opinnoissa.

Taiteen tiedonalan nettilehti *Synnyt – Taiteen tiedonala*, tavoitteena on luoda keskustelua yleisemmin taiteen tiedonalaista. Myös tässä lehdessä on useita artikkeleita joissa kirjoitetaan taiteella tutkimisesta tai artikkeleita, jotka sivuavat aihetta. *Synnyt* on julkaisu, johon opinnäytteissä useimmin viitataan. *Taide*-lehdessä on yllättävänkin vähän kirjoituksia taiteellisesta tutkimuksesta, yksi artikkeli (vuosien 2003–2016 välillä) ja muutamista väitöskirjoista arvioita. Kiiwas sananvaihto käytiin, kun Otso Kantokorpi (2013, 44–45) arvosteli Tapio Tuomisen (2012) väitöskirjan *Maaginen kuva. Rituaalinen käyttäytyminen kuvataiteessa*. Kantokorpi kirjoittaa, että on odottanut innolla tämän tyyppisen väitöskirjan ilmestymistä, mutta on pettynyt, koska tuloksena on hänestä vain karmiva antikliimaksi, joka tuo mieleen alkeellisen proseminariesitelmän. Hän on vakuuttunut, että Tuominen olisi paljon parempi taiteilija, jos olisi harrastanut väitöskirjan teon sijaan vaikka murto-maahiihtoa tai kokeellista seksiä. Kantokorpi myös arvostelee tohtoroitumista rituaalina, jossa on taiteen kannalta kaikkea turhaa lisuketta. Inkeri Sava (2013, 66) kirjoittaa seuraavassa *Taide*-lehden numerossa vastineen, jossa

hän ihmettelee Kantokorven totaalista tyrmäystä väitöskirjalle. Hän kysyy kuinka kriitikko ajattelee, että tekijä tämän kritiikin saatuaan kehittäisi tutkimustyötään ja arvostelee Kantokorpea siitä, ettei tämä tunne laadullisen tutkimuksen uusimpia metodologisia suuntauksia. Hän itse kun ei ole ”(alennunut?) tohtoroitumisrituaaleihin”.

Maisterinopinnäytteissä esiintyy viitteitä kansainväliseen taideperustaiseen tutkimukseen enimmäkseen välillisesti Kallion artikkelien kautta. Kallio (2010, 17) esittelee kaksi taideperustaisen tutkimuksen suuntausta. Ensimmäinen on Yhdysvaltalainen taideperustainen (Arts-Based) tutkimus, joka on syntynyt tarpeesta laajentaa tutkimuksellisen metodologian rajoja. Taidekasvatuksen tehtäväksi on katsottu erilaiset sosiaalisen kontekstin näkökulmat, jolloin taide ei ole pelkkää itseilmaisua. Kallion (2010, 17–18) mukaan Graeme Sullivan määrittelee ”Arts-based” tutkimuksen hyödyntävän taiteen ainetlaatuista tapaa päästäkseen sisälle inhimilliseen tietoon ja ymmärrykseen. Kasvatustus- ja yhteiskuntatieteisin painottuneissa tutkimusnäkemyksissä painottuu kaksi näkemyseroa, jossa toisessa painotetaan taiteellista produktiota tiedon tuottajana, toisen painottaessa taidetta muuta aineistoa laajentavana ja pätevöittävänä lisänä.

Toinen suuntaus on taideperustainen kanadalainen tutkimus, joka on painottanut etenkin narratiivisen, autobiografisen, performatiivisen etnografian ja poeettisen tutkimuksen merkityksiä. Kanadalaiset taidekasvatuksen tutkijat Rita Irwin ja Alex de Cosson ovat kollegoineen laajentaneet autoetnografian ja autobiografian lähestymistapoja kehittäessään tutkimustavan, jota he kutsuvat A/r/tographyksi. A/r/tography on taideperustainen tutkimusmenetelmä, jossa yhdistyy kuva ja kirjoitus. Taiteilija-taidekasvattaja-tutkija asettuu muuttuvaan, ennalta määrittelemättömään tutkimustilanteeseen, jossa hänen persoonallisuutensa on osa akateemista tutkimustyötä. Tällöin tutkijan elämää ja kokemushistoriaa ei nähdä tutkimuksesta erillisenä osana. Tutkimuksessa taiteellinen luominen, kokemuksellisuus, käytäntö ja teoria nivoutuvat yhteen vuorovaikutuksessa, jolloin kaikki tutkijan elämän aspektit vaikuttavat tiedon muodostukseen. (Kallio 2010, 18.)

”Rita Irwin viittaa Aristotelen kolmenlaisen ajattelun tapaan: Tietäminen/knowning (theoria), tekeminen/doing (praxis) ja luova (taiteen)tekeminen/making (poiesis). Näiden

kolmen ajattelun muodon ymmärtäminen on aina ollut taidekasvattajien mielenkiinnon kohteena tarkoituksena lisätä ymmärrystä taiteesta idean ja toiminnan ykseyden kautta. Kolmas tila tarjoaa paikan yhtymiseen, erityisyyden huomioiden. Taiteilija-tutkija-opettajat elävät tämän kaltaisessa kolmannessa rajatilassa luodessaan, tutkiessaan ja oppiessaan ymmärtämään, arvostamaan ja representoimaan maailmaa.” (Kallio 2010, 18.)

Näistä tutkimussuuntauksista *A/r/tography*yn viitataan eniten aineistossa, erityisesti Aristotelen kolmenlaiseen tietämiseen ja kolmanteen tilaan. Kallio-Tavinin (2014, 100) mukaan tämä on se taideperustaisen menetelmän osa-alue, johon kohdistuu eniten kritiikkiä. Taiteen tekemisen ja tiedonrakentamisen yhteenliittäminen, praxiksen ja poiesiksen yhdistäminen, voidaan ymmärtää itsetutkiskelun ja itsen tulkinnan harjoittamisen syventymisenä (Ja-godzinski & Wallin 2013, 85).

Kallio-Tavinin (2014, 100) mukaan kritiikki on ajankohtainen sellaisten taideperustaisten tutkimusprojektien kohdalla, joissa taitelijan valinnat ovat niin vaikeasti hahmotettavia, ettei jää tilaa metodologian kriittiselle arvioinnille. Ratkaisuja, jotka vaikuttavat tehdyn intuition pohjalta, ja joita on vaikeaa kuvata kielellisesti, ei tulisi käsitellä jonakin mystisenä. Usein on vaikeaa löytää sanoja mikäli tutkimusaihe perustuu esimerkiksi keholliseen, monisaisesti ja kokemuspohjaiseen tietoon. On kuitenkin tärkeää tiedostaa että tutkimuskontekstissa näitä tietämisen prosesseja tulisi käsitellä kriittisesti.

4. ANALYYSIN LÄHTÖKOHTA: TYYPPITARINA

TÄSSÄ luvussa esittelen analyysin lähtökohdan eli aineistosta muodostetun tyyppillisen taiteellisen maisterin opinnäytteen, tyyppitarinan.

Opinnäytteeni on taiteellinen tutkimus, joka koostuu kahdesta osasta: näyttelystä ja kirjallisesta osasta. Ne muodostavat yhdessä taiteellista prosessia kuvaavan kokonaisuuden. Taiteelliseen osuuteen kuuluu näyttelyni Lume Galleriassa, jossa oli esillä maalauksiani. Olen syventynyt maalaamiseen koko opintojeni ajan ja opinnäyte oli hyvä tilaisuus keskittyä oman taiteellisen ilmaisun ja taiteilijuuden kehittämiseen. Aiheet teoksiin tulevat omasta elämästäni ja taiteellisessa osassa pyrin kuvaamaan näitä kokemuksiani. Kirjallisessa osassa keskityn taiteellisen prosessini tutkimiseen. Tutkielma syventää ja sanallistaa näyttelyssä esiin tuomiani teemoja. Näyttely antaa tilan tuoda henkilökohtaisen julkiseksi ja siellä tekijän ja katsojan kokemukset kohtaavat.

Olen tutkielmassani kuvallisessa dialogissa lapsuuden valokuvien kanssa. Valokuvat ovat olleet lähtökohdana taiteelliselle työskentelylle. Tutkielman viitekehyksenä on hermeneutiikka, jossa tutkitaan miten tulkinta, ymmärrys sekä merkitykset syntyvät. Jouko Pullinen on omassa väitöskirjassaan kehittänyt kuvallisen dialogin menetelmän Gadamerilaisen hermeneutiikan pohjalta. (Pullinen 2003, 42.) Hän on kehittänyt spiraalimaisen hermeneutiseen kehään pohjaava mallin ja kirjoittaa tulkinnan olemuksesta. Taiteellisen työskentelyn prosessissa dialoginen suuntautuminen toimii merkitysten rakentajana. Pullinen kuvaa asettuvansa tutkimuksessa kuvien taakse sekä eteen. Samalla tavalla asetun itse valokuvien ja omien kuvieni taakse ja eteen. Lapsuuden valokuvat ovat tutkielman esiymmärrystä sekä muistamisen välineinä kokemuksiin, jotka ovat syntyneet minulle tärkeässä perheemme kesäviettopaikassa. Yksi tutkielman tarkoitus onkin myös etsiä omia juuriani

ja ymmärtää kokemusta sekä sitä, kuinka suvulle merkityksellinen paikka on omalta osaltaan rakentanut identiteettiäni. Näin tutkielman keskiöön nousee kokemus ja prosessi sekä oma eletty todellisuus.

Olen kiinnostunut siitä mitä taiteellisessa prosessissa oikeastaan tapahtuu ja miten jäsenmän kokemuksiini maalaamisen kautta. Miten taiteilijan oma elämä vaikuttaa teosten aiheisiin? Jaana Houessou (2010, 238) on kirjoittanut väitöskirjassaan Teoksen synty kuinka kuvataiteellisessa prosessissa on ilmennyt taiteellista ajattelua lataavia, työhön valmistavia ja ajattelua purkavia jaksoja, jolloin prosessi rytmittyy näkymättömiin ja näkyviin vaiheisiin. Taiteellisessa ajattelussa voidaan nähdä yksityisiä ja yleisiä merkityksiä ja tavoitteita. Myös dialogi kuvien kanssa vaikuttaa taiteelliseen prosessiini ja vie sitä eteenpäin. Tarkastelen niitä ajatus-, aistimus- ja kokemuksetjuja, joita maalaamiseen liittyy. Kirjoitan huomioitani ylös päiväkirjaani ja koetan näin päästä ymmärrykseen siitä mitä maalaamisprosessissa tapahtuu. Satu Kiljusen mukaan (2004, 21) taiteen tekeminen on maailmasuhde ja kuvataide antaa ainutlaatuista kokemusta ja tietoa maailmasta.

Päiväkirjan avulla pyrin saamaan tietoa omasta työskentelystäni. Olen kirjoittanut päiväkirjatekstejä ja rakentanut dialogisuutta eri kirjoitustyylien vaihtelulla ja tuonut päiväkirjatekstit keskustelemaan teoreettisen kirjallisuuden kanssa. Hannula, Suoranta & Vadénin (2003, 16) mukaan tutkimuksessa on tärkeää tuoda läpinäkyvästi esille se, miten taiteellinen kokemus ja tutkiva asenne vaikuttavat toisiinsa. Taiteellinen työskentely on prosessi, jossa kokemuksen ja teorian tulkinta rakentaa vuoropuhelua. Hannula (2004b, 83) kuvaa metodin karttana, joka kertoo miksi, miten ja minne tutkimus eteni. Menetelmä sopii hyvin taiteelliseen tutkimukseen, koska taide on vaikeasti määriteltävää, jonka tarkoituksena ei ole rajata ja antaa varmoja vastauksia vaan tuottaa lisäkysymyksiä ja ymmärrystä.

Toivon, että tutkimusprosessi lisää kykyä sanallistaa taiteentekemistäni. Pystyessäni keskittymään taiteelliseen työskentelyyn ja sanallistaessani taiteen tekemisen prosessia, uskon kehittyväni taiteen tekijänä. Kuvia tekemällä ja tutkimalla opin jotain itsestäni ja suhteistani maailmaan. Tarja Pitkänen-Walter (2006, 19) kirjoittaa miten mielikuvat ja minuus ovat perustavalla tavalla toisiinsa sidoksissa, ja miten yksilökehityksessä varhaisten mielikuvien muodostuminen tarkoittaa psyykkisen minuuden rakentumista. Tälläkin ta-

voin lienee selvää, että mielikuvani, jotka toimivat samalla taiteellisen työskentelyni peruspilareina ja työkaluina, ovat aina sidoksissa minuuteeni ja sitä kautta itseyymmärrykseeni.

Toivon myös saavani lisää tietoa opettamiseeni tutkimalla taiteen tekemistäni. Omassa taiteen tekemisen prosessissa olen kokenut läsnäolon tärkeäksi, joka on tärkeää myös opetuksessa. Ilman opettajan ja oppilaan läsnäoloa ei tapahdu oppimistakaan.

Tutkimuskysymykseni ovat:

Millaisia merkityksiä on mahdollista rakentaa vuorovaikutuksessa lapsuuden valokuvien kanssa?

Millaisia asioita nousee esille taiteellisen prosessin aikana?

Miten maalaaminen suhteessa identiteettiin/maailmasuhteeseen/luontosuhteeseen/paikkaan ilmenee ja laajentaa ymmärrystäni?

Kesänviettopaikan lapsuuden kokemukset ja omat sisäiset maisemat ovat vuoropuhelussa ympäristön kanssa. Tekstissä on mukana kertomuksia ja muistoja, jotka heijastuvat tähän päivään. Tutkin kuinka ymmärrys ja merkitykset syntyvät kehollisena tietona. Olen kokenut, että sanat eivät riitä kokemuksen kuvaamiseen, vaan että jotkin asiat ovat vaikeasti sanallistettavia ja muistettavia. Muistojen pohjalta syntyi tapahtumia, jotka olivat välitiloja. Olen ottanut prosessin aikana valokuvia, joilla voin tehdä näkyväksi näitä vaikeasti sanoitettavia asioita. Taiteen tekeminen voi olla yhdenlainen paikka muistelulle ja keskustelulle. Tutkielman tekeminen onkin ollut minulle eräänlainen kasvuprosessi.

Omakohmainen aihe tuottaa monia kysymyksiä. Olen tutkielmassa monessa roolissa, tekijänä ja kokijana, tulkitsijana ja tutkijana. Mitä yleistettävää olisi omasta yksityisestä kokemuksestani? Tutkimuksen rikkaus löytyy kuitenkin juuri tekijän oman persoonan kautta valottuneesta prosessista. Hanula, Suoranta ja Vadén (2003, 14) kirjoittavat kokemuksellisen aineiston ainutlaatuisesta luonteesta. Se vaatii tutkijalta omakohtaisuuden hyödyntämistä ja etäisyyden ottamista itse tuotettuun aineistoon. Eri roolit käyvät dialogia keskenään ja rakentavat identiteettiäni. A/r/tography on taideperustainen tutkimusmenetelmä, joka kietoo yhteen kuvaa ja kirjoitusta. Taiteilija-

taidekasvattaja-tutkija altistaa itsensä alati muuttuvaan tutkimustilanteeseen, jossa tutkijan elämää ja kokemushistoriaa ei nähdä tutkimuksesta erillisenä. Rita Irwin viittaa Aristotelen kolmenlaisen ajattelun tapaan: Tietäminen/knowing (theoria), tekeminen/doing (praxis) ja luova (taiteen)tekeminen/making (poiesis). Näiden kolmen ajattelun kautta lisätään ymmärrystä taiteesta idean ja toiminnan ykseyden kautta. (Kallio 2010, 18.)

Taiteen tekeminen on tekemällä tietämistä ja ajattelemista. Taiteellinen ajattelu on muuta kuin ajattelua aivoilla, se on ajattelua keholla, tietämistä tasoilla joka ei avaudu muuten. Juha Varton (2005, 134) mukaan fenomenologiassa maailmaa tarkastellaan subjektiivisen kokemuksen lähtökohdasta, ei ennalta määriteltynä. Inkeri Sava (1998, 111) kirjoittaa, että tietoa maailmasta saadaan kokemuksen ja aistien avulla. Käden taito liittyy tähän osaa-miseen. Jouko Pullinen (2003, 20) pohtii näkemistä osana taiteellista tutkimusta.

Lisäksi olen tutustunut Maurice Merleau-Pontyn kirjoituksiin näkemisen filosofiasta ja ruumiillisuudesta. Merleau-Ponty suhtautui kriittisesti Descartesista alkaneeseen filosofiseen traditioon, joka supisti maailman käsitteiksi. Hänelle maailman ja käsitteellisen ajattelun yhteys syntyy ennen kaikkea havainnon kautta. (Pasanen 2006, 80–84.) Merleau-Pontyn (2006, 40) mukaan kysymyksessä on ajattelutoiminta, joka vain selvittää ruumiin vastaanottamien merkkien sisällön. Maalaaminen on siis jonkinlaista ajatustoimintaa. Maalaus, havainnointi, aistiminen, ja ruumiin läsnäolo hävittävät eroa subjektin ja objektin, aistien ja älyllisyyden välillä, ruumiin tilallisen kokemuksen ollessa alkuperäistä tietoa.

Taide antaa mahdollisuuden hiljaisen tiedon ilmaisuun. Hiljainen tieto on tietoa, joka ei ole sanallista vaan kokemusperäistä tietämistä, jota ei voi ilmaista sanoin. Kun tutkitaan henkilökohtaisia asioita, on ymmärtäminen keskiössä. Tätä kuvaa Hannele Koivusen ajatus ”Taide antaa tekijälleen mahdollisuuden tulla omaksi itsekseen oman hiljaisen tiedon avulla” (Koivunen 1998, 127).

5. TYYPPITARINAN ANALYYSI

TÄSSÄ luvussa tarkastelen tyyppitarinaa käytetyn lähdekirjallisuuden kautta. Tuon tyyppitarinasta esiin lainauksia, jotka erottuvat tekstistä kursiiivilla, ja joita sen jälkeen käsittelen. Olen viitannut analyysissa suoraan johonkin opinnäytteeseen ainoastaan silloin, kun se on mielestäni ollut välttämätöntä asian esille tuomisessa.

TAITEELLINEN PROSESSI

Olen kiinnostunut siitä mitä taiteellisessa prosessissa oikeastaan tapahtuu ja miten jäsenmän kokemuksiani maalaamisen kautta. Miten taiteilijan oma elämä vaikuttaa teosten aiheisiin? Aiheet teoksiin tulevat omasta elämästäni ja taiteellisessa osassa pyrin kuvaamaan näitä kokemuksiani.

JAANA HOUESSOUN väitöskirja *Teoksen synty* esiintyy opinnäytteissä, kun tutkitaan taiteellista prosessia. Houessou (2010, 11) tutkii kuvataiteellista prosessiaan, jota hän tarkastelee omien sanojensa mukaan arkisesti, halutessaan ymmärtää sitä prosessia jossa teokset syntyvät. Hänelle on maalarina tärkeää tietää minkälaiset asiat vaikuttavat hänen työskentelyynsä ja ajatteluunsa. Houessoun mielestä kuvataiteellisen prosessin sanallistaminen on tärkeää taiteen ymmärtämisen kannalta. Pelkkä valmiiden teosten katseleminen sekä ulkokohtaisten teoreettisten tekstien lukeminen ei aina anna täyttää kuvaa taiteesta ja työskentelyssä tapahtuvan ajattelun etäännyttäminen taidekeskustelusta on omiaan ylläpitämään kuvataiteen stereotyyppisiä taiteilijaroolleja. Hän tutkii prosessiaan, jotta taiteen yhteys arkimaailmaan olisi monitasoisesti ymmärrettävä ja taideteoksen syntymään liittyvä mystisyys vetäytyisi syr-

jään. Vaikka Houessou pyrkii prosessinsa sanallistamisella välttämään stereotyyppisten taiteilijahahmojen luomista niin silti opinnäytteissä näyttää kyllä juuri muodostuvan kuva taiteilijasta työhuoneellaan yksin työskentelevästä, vaikutteita omasta elämästään maalaamalla purkavasta itseilmaisijasta.

Houessou (2010, 62) kuvaa, kuinka hän on alkanut maalata kodin tekstiileille 2000-luvun alussa, kun useita suvun vanhimpia kuoli ja samanaikaisesti tuli monia kuolinpesiä selvitettäväksi.

”Löysin useita esiäitini omista pellavistaan kutomia ja kirjoja liinoja ja tekstiilejä. Niihin tiivistyi monia merkityksiä, enkä pystynyt heittämään niitä pois. Maalasin isotätejäni ja heidän äitiään heidän itse tekemilleen ja käyttämilleen tekstiileille. Jälkeenpäin ymmärrän samalla tehneeni hiljaista surutyötä ja pohtineeni suhdettani heihin. Sukuni tekstiilit yhdistivät minut suvun naisten jatkumoon, jonkinlaiseen yhteyteen kuolleiden esiäitieni kanssa.” (Houessou 2010, 62–63.)

Myös opinnäytteissä on usein aiheena suhde lapsuuden perheenjäsenen ja tarkoituksena löytää omia juuria sekä etsiä omaa identiteettiä suvun jatkumossa. Ylipäätään omien roolien hakeminen ja taiteilija-opettaja roolien jonkinlainen selkiyttäminen on monella pohdinnassa. Houessou (2010, 239) on löytänyt väitöskirjassaan nämä aikaisemmin toisistaan erillisenä näkemänsä roolit nyt yhdessä. Hänen mukaansa kaikissa rooleissa on oikeastaan kyse samasta asiasta, taiteellisesta ajattelusta ja taiteellisen prosessin ymmärtämisestä. Taiteellinen prosessi ja oman identiteetin pohdinta liittyvätkin monissa opinnäytteissä yhteen ja näihin usein kuuluu henkilökohtaisen kokemuksen käsittely. Aiheet ovat monesti raskaita jopa surullisia sekä näissä tullaan samoihin johtopäätöksiin kuin Houessou. Opinnäytteen tekijät ovat usein tehneet hiljaista surutyötä tai ylipäätään jollain tavalla käsitelleet oman elämänsä hankalia asioita taiteen tekemisessä.

Mika Hannula (2004b, 86) esittää taiteelliselle tutkimukselle vähimmäiskriteerit, joista yksi vaatii taiteelliselta tutkimukselta pätevän kirjallisen tutkimuksen esittämistapoja. Tämä on Hannulan mielestä tärkeää, koska subjektiivinen kokemus voi pahimmillaan kääntyä narsismiksi ja päätyä epämielenkiintoiseen umpioon. Parhaassa tapauksessa tutkimus lähtee liikkeelle yksilökohtaisesta kokemuksesta niin, että joku toinenkin kykenee kommuni-

koimaan tutkimuksen kanssa. Mira Kallio-Tavin (2014, 97) kirjoittaa, miten opettajat ovat usein kiinnostuneita itseymmärryksestä ja tuovat sen vuoksi henkilökohtaisen tason tutkimukseen. Yksittäinen kokemus ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö jokin toinenkin voisi ymmärtää kokemusta ja sen merkitystä.

Hannulan (2004b, 76–77) mukaan itseymmärrys ja identiteetti kiinnittyvät hermeneuttiseen lähestymistapaan. Näiden tutkiminen on pohtivaa ja prosessinomaista toimintaa, johon hermeneutiikka antaa hyvät lähtökohdat ja välineet. Hän kuitenkin lisää, että ei ole järkevää rajata taiteellista tutkimusta laajastikaan ymmärrettynä identiteettiä tutkivaksi alaksi. Hannula, Suoranta, Vadén (2003, 42) taas ajattelevat, että ainutlaatuisen kokemuksen säilyttämiseksi ei kokemusta tulekaan pyrkiä saattamaan universaalisti yleispäteväksi. Myös Kallio-Tavin (2014, 97) kirjoittaa, ettei taideperustaista tutkimusta voi toistaa samanlaisena toisessa kontekstissa, mutta silti se voi auttaa toisia samantyyppisiä projekteja tuomaan uutta tietoa ja henkilökohtaisesta kokemuksesta tulee jaettu kokemus.

Henkilökohtainen lähtökohta ei välttämättä olekaan ongelma. Kallio-Tavin (2014, 97–98) käyttää taideperustaisen tutkimuksen yhteydessä ajatusta itsensä käyttämisestä tutkimuksen välineenä, instrumenttina. Asettuminen tutkimuksen välineeksi ei tarkoita tutkimuksen tekemistä itsestä. Vaikka taideperustaista tutkimusta kritisoidaan usein sitä, että se käsittelee vain tutkijan subjektiviteettia jolloin se on kiinnostavaa lähinnä tutkijalle itselleen. Kallio-Tavinin (2013) väitöskirjassa fokus ei ollut omassa taiteen tekemisessä, vaan tekemisen aikana tapahtuneissa kohtaamisissa ja oppimisessa yhteistyössä autistisen parin kanssa. Kuitenkin monissa opinnäytteissä identiteetin pohdinta yhdistettynä taiteelliseen prosessin näyttää tuovan lähinnä tekijälle tietoa hänen omasta elämästään ja hänen taiteen tekemisen prosessistaan. Kun työssä viitataan toisiin taiteellista prosessia tutkiviin taiteilijoihin, tulokseksi on helposti itsensä ympärillä pyörivä kehä. Yksi Hannulan (2004b, 83) määrittelemistä vähimmäiskriteereistä on selvittää tutkimuksen aihe ja lähtökohta mahdollisimman tarkkaan eli selvittää miksi ja mitä tutkii, miksi se on mielenkiintoista ja mitä sillä tavoitellaan. Tyypitarinassa työn lähtökohdat tulevat hyvin selväksi. Sen sijaan kriteerit miksi se on mielenkiintoista ja mitä sillä tavoitellaan jää mielestäni enemmän epäselväksi.

Houessou (2010, 18) kirjoittaa miten Tarja Pitkänen-Walterin kuvaukset taiteellisesta prosessista ovat olleet hänelle innostavia ja valaisevia. Pitkänen-Walter (2006) lähestyy materiaalin merkityksiä sekä sanallistaa taiteilijan kehollisia ja aistisia kokemuksia prosessissa. Houessou kirjoittaa miten Pitkänen-Walter käyttää kokemuksensa tukena psykoanalyttistä teoriaa, mutta hän itse kokee, että tällainen lähestymistapa ohjaa huomiota liiaksi tiettyyn suuntaan. Hän on oman tutkimuksensa rajauksessa halunnut pitäytyä psykologisoivasta ja kliinisestä otteesta. En ole täysin vakuuttunut siitä miten hän välttää psykologisoinnilta kertomalla yhden taiteellisen prosessin lähtökohdan olevan oman hiljaisen surutyön tekeminen maalaamalla, liittyessään oman sukunsa naisten jatkumoon.

Myös opinnäytteissä nousee toistuvasti esille Pitkänen-Walterin (2006) väitöskirja *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta*. Opinnäytteissä viitataan useimmin kohtiin, joissa Pitkänen-Walter kirjoittaa maalaamisesta moniaistisena, kuvaa taiteellista prosessia tapahtumana ja kertoo kuinka maalaaminen muokkaa tekijän identiteettiä. Yllätyin aineistoa lukiessani, kuinka laajasti Pitkänen-Walterin väitöskirjaa käytettiin. En ollut lukenut teosta pitkään aikaan, mutta omaan mieleeni kirjasta oli jäänyt voimakkaimmin mieleen modernismin kritiikki. Tämä kertoo tietysti enemmän tulkinasta ja siitä, kuka kirjaa lukee missäkin ajassa ja tilanteessa. Lukiessani kirjaa opinnäytettä varten, en ollenkaan kiellä etteikö Pitkänen-Walter kirjoita maalaamisesta juuri näillä sanoilla. Hän kuitenkin kirjoittaa maalaamisesta monesta näkökulmasta. Opinnäytteentekijät tuntuvat kuitenkin löytävän usein samantyyppisen näkökulman Pitkänen-Walteriin, johon mahdollisesti vaikuttavat Houessoun kirjoitukset.

Kirjassa *Taiteellinen tutkimus* (toim. Kiljunen & Hannula, 2004) on Pitkänen-Walterin kuvaus hänen suhteestaan maalaamiseen taideopintojensa alusta (1980-luvun alkupuolelta) ja sen merkityksestä hänen väitöskirjan aloitukseen. Hän kirjoittaa miten ei löytänyt perusteluita maalaamiselle sen enempää formaalismodernistisesta kuin klassisesta akateemisesta traditiosta vaan haki ratkaisua mielestään ”elämänläheisemmästä ns. itseilmaisullisesta ja kehollista kokemuksellisuutta korostavammasta näkemyksestä”, koska hänen työskentelynsä lähtökohtana oli ihmisenä olemisen ihmettely. Hän ei silti uskonut, että formaalismodernistinekaan ilmaisu olisi samalla tekijän-

sä kuva vaan myös abstrakti kuva esitti yksilöllisiä valintoja ja toistivat samankaltaisuuksia tekijänsä töissä. Jatko-opiskelijaksi hakeutuessaan hän oli omien sanojensa mukaan tehnyt taidekäsityksessä täyden kierroksen itseilmaisullisuuden korostamisesta läpinäkyvyyteen ja kyseenalaistamiseen ajattelellematta näitä silti toisiaan poissulkeviksi. (Pitkänen-Walter 2004, 132–133.)

Pitkänen-Walter (2006, 10) kirjoittaa kuinka hänen ohjaajansa pyysi toistuvasti hänen väitöskirjansa teorian yhteenvedoa, joita hän sitten useaan otteeseen laati, mutta hylkäsi aina kaikki. Se mitä hän halusi valitsemistaan teemoista sanoa selvisi vasta kirjoittamisen myötä. Hän rinnastaa tätä maalaamiseen: maalamisenkaan sisältöä ei tiedä vasta, kun sen on maalannut, jos sittenkään. Kokonaisuus koostuu tahattomasti löydettyjä osia tarkastelemalla ja toisiinsa sovittelemalla. Pitkänen-Walter (2006, 22–23) kirjoittaa kuinka maalauksessa ei ole kyse vain yksilön subjektiivisesta itseilmaisusta. Maalaus ei ilmennä subjektiivisuutta vaan haastaa sen. Tämä tarkoittaa myös sitä, että muodostettu mielikuva tai representaatio alkaa horjua. Yhtenä näkökulmana maalaukseen onkin representaation avautuminen performatiivisuuden ja läsnäolon muotoihin. Pitkänen-Walter (2006, 67) pohtii representaation avautumista läsnäoloksi, jolla hän tarkoittaa yksinkertaisesti kehollista paikalla oloa.

Tutkimissani opinnäytteissä on yleistä, että tiedon muodostuksessa käytetään käsitteitä kokemus ja kehollisuus. Näitä käsitteitä ei kuitenkaan välttämättä mitenkään erityisesti avata. Tyypillistä on, että kokemuksellisessa hermeneuttis-fenomenologisessa työssä vilisee samanaikaisesti Hannula, Suoranta & Vadénin määritelmiä kokemukselliselle aineistolle, Juha Varton kirjoituksia fenomenologiasta ja taidekasvatuksen näkökulmaa edustaa Marjo Räsänen kokemuksellisesta taideoppimisesta. Nämä ajatukset eivät ehkä kuitenkaan ole täysin ongelmitta yhteen liitettävissä. Kehollisuus taas tuntuu liittyvän voimakkaasti siihen, että viitataan Merleau-Pontyyn (tai muihin ruumiin fenomenologisiin kirjoittajiin). Kehollisuuteen liittyy myös muita käsitteitä, kuten havainto, intuitio, kädentaito, hiljainen tieto ja läsnäolo.

Läsnäolon käsite on minusta mielenkiintoinen liittyessään taiteelliseen työskentelyyn. Se tuntuu usein tarkoittavan ekspressiivisen ilmaisuun liittyvää ajatusta, että tekijän läsnäolo näkyy teoksessa (jotenkin tunteiden ja ilmaisun kautta). Mielestäni tällaisessa ilmaisussa voi myös olla kyse opitusta ilmaisun esittämisen tavasta. Tarja Pääjoki (2006, 63) tuo artikkelissaan esille taide-

kasvatuksen tutkija Arthur Eflandin taidekasvatuksen diskursseihin kuuluvan luovuusdiskurssin. Hän tarkoittaa tällä luovan näköisten asioiden tekemistä. Pääjoki antaa esimerkin päiväkodista, jossa oltiin askarreltu isänpäiväkortteja painamalla jalkapohjan kuva paperille. Välttääkseen yhteistyöongelmat pienten lasten kanssa, päiväkodin henkilökunta telasi lasten jalkaan maalia ja painettiin paperille heidän nukkuessaan. Esimerkissä taiteellinen toiminta on värikkään ja iloisen luovan arjen esittämistä vaikka sellainen todellisuudessa puuttuisikin.

Pitkänen-Walter (2006, 57) pohtii mitä ekspressiivinen maalausjälki (jota nimitetään itseilmaisuksi) voisi ekspressionistisen koodin omaksumisen ohella tarkoittaa. Se, mitä läsnäololla maalauksessa tarkoitetaan, osoittaa myös tulkintaan ja katsomisen tapaan liittyviä opittuja käsityksiä. Uskon, että osa niin sanotusta läsnäolon näkymisestä maalauksessa perustuu osittain katsojan tulkintaan, jossa hän toistaa opittua tarinaa läsnäolosta maalauksessa.

Pitkänen-Walteria (2006, 73) myös viehättää ajatus, että taiteilija olisi liiallisesti läsnä. Hän tarkoittaa tällä mahdottomuutta ottaa etäisyyttä ja luoda välitön representaatio, tulkinta todellisuudesta. Hän kirjoittaa kuinka haluaa ”rikkoo kuvan” eikä tyytyä valmiiseen käsitykseen maailmasta tai maalauksesta. Pitkänen-Walter kirjoittaa materiaalisuudesta ja aistisuudesta Deleuze & Guattarin filosofian kautta. Deleuze & Guattari (1993, 168–169) ajattelevat, että taiteilija luo perseptien ja affektien sommitelmasta taideteoksen, joka on aistimusblokki. Perseptit eivät ole sama asia kuin havainnot ja affektit ovat voimakkaampia kuin niiden välittämät tunteet. Taiteilija luo näiden perseptien ja affektien kimpusta. Taideteos on aistimusolento, joka ei ole mitään muuta kuin olemassa itsessään. Deleuze & Guattari (1993, 172) kirjoittavat kuinka taideteos on monumentti, joka tarkoittaa aistimusten kokonaisuutta. Deleuze & Guattarin mukaan taiteella ei ole juuri mitään tekemistä muistin kanssa, eletyistä havainnoista irrottautumiseen ei riitä pelkkä muisti. Monumentti tuottaa muistin sijaan kuvitelmaa, emme kirjoita lapsuusmuistoillamme vaan lapsuuden kertymillä.

Pitkänen-Walter (2006, 66) pohtii representaation epäilyssään ja siitä performatiiviksi pyrkimisestään, että hän haluaa hetkeksi pyrkiä pois valtapelistä. Hän nostaa esiin jatkuvan uutuuden vaatimuksen ja toisaalta pyrkimyksen mitätöidä edeltävät kuvat. Hänen mukaansa kyseessä on myös taideilmiön

”kuvaksi muotoutuminen”. Ollakseen olemassa, ja jotta kykenee institutionalisoitumaan, taideilmiön täytyy perustua toiston luomaan kuvaan taiteesta. On horjutettava kuvaa, jotta todellisuus ei jäähmettyisi kuvaksi. Opinnäytteissä ei tällaista näkökulmaa näe. Taiteellisessa prosessissa tuntuu olevan pikemmin omien roolien selkiyttäminen kuin kuvien rikkominen. Ja toisaalta näiden kaikkien yhteen sulauttaminen.

Omakohmainen aihe tuottaa monia kysymyksiä. Olen tutkielmassa monessa roolissa, tekijänä ja kokijana, tulkitelijana ja tutkijana. Mitä yleistettävää olisi omasta yksityisestä kokemuksestani? Tutkimuksen rikkaus löytyy kuitenkin juuri tekijän oman persoonan kautta valottuneesta prosessista. Hannula, Suoranta ja Vadén (2003, 14) kirjoittavat kirjassaan Otsikko uusiksi kokemuksellisen aineiston ainutlaatuisesta luonteesta. Se vaatii tutkijalta omakohtaisuuden hyödyntämistä ja etäisyyden ottamista itse tuotettuun aineistoon. Eri roolit käyvät dialogia keskenään ja rakentavat identiteettiäni. A/r/tography on taideperustainen tutkimusmenetelmä, joka kietoo yhteen kuvaa ja kirjoitusta. Taiteilija-taidekasvattaja-tutkija altistaa itsensä alati muuttuvaan tutkimustilanteeseen, jossa tutkijan elämää ja kokemushistoriaa ei nähdä tutkimuksesta erillisenä. Rita Irwin viittaa Aristotelen kolmenlaisen ajattelun tapaan: Tietäminen/knowing (theoria), tekeminen/doing (praxis) ja luova (taiteen)tekeminen/making (poiesis). Näiden kolmen ajattelun kautta lisätään ymmärrystä taiteesta idean ja toiminnan ykseyden kautta. (Kallio 2010, 18.)

JAGODZINSKI & WALLIN (2013, 87) ovat kritisoineet a/r/tografista lähestymistapaa, joka sitoo taiteilijan elämän heidän luovaan tekemiseensä (doing), itsen muokkaamisen toimintaan ja itsereflektion raportointiin. Heidän mielestään moni taideperustainen tutkija on ylistänyt tätä orastavaa tutkimuksen aluetta akatemian köyhää episteemiä vastaan. He kuitenkin ihmettelevät miten on yleisesti vältetty analysoimasta, miksi tällaiset performatiiviset taiteellisen itsetutkimuksen muodot on otettu vastaan sellaisella innostuksella.

Itsetutkimus ei ole ainoa asia, jota liitetään taiteelliseen prosessiin. Siihen liittyy myös usein muita teemoja, joiden koetaan olevan samankaltaisia taiteellisen prosessin kanssa. Näitä ovat esimerkiksi opettaminen, leikki, uskonto ja myös puutarhapedagogiikka. Hannulan (2004b, 86) mukaan on

kuitenkin tärkeää määritellä miten tutkimus eroaa esimerkiksi filosofista, puutarhanhoidosta tai taiteen kasvatuksesta, lisäten ettei näiden asioiden tarvitse kuitenkaan sulkea toisiaan ulos. Myös Pullinen (2003, 9) korostaa tutkimusmatkan tekoa väitöskirjassaan. Tutkimuksessa ja taiteessa on myös ollut pitkään puhe prosesseista. Katve-Kaisa Kontturin (2014, 235) mukaan taiteen tutkimuksessakin prosessuaalisuus ajatellaan tutkimuksen lähtökohdaksi enemmänkin kuin joksikin uudeksi menetelmälliseksi avaukseksi. Mutta jos taiteella ei ole muuta sijaa kuin tuoda ilmi miten taide on milloin leikin, puutarhapedagogiikan, rukouksen, taikinan vatkaamisen tai juoksun kaltaista, mihin me tarvitsemme taiteella tietämistä?

Olen kiinnostunut siitä mitä taiteellisessa prosessissa oikeastaan tapahtuu ja miten jäsenmän kokemuksiani maalaamisen kautta. Miten taiteilijan oma elämä vaikuttaa teosten aiheisiin? Jaana Houessou (2010, 238) on kirjoittanut väitöskirjassaan Teoksen synty kuinka kuvataiteellisessa prosessissa on ilmennyt taiteellista ajattelua lataavia, työhön valmistavia ja ajattelua purkavia jaksoja, jolloin prosessi rytmittyy näkymättömiin ja näkyviin vaiheisiin.

ON tarpeen miettiä, onko ylipäättään oman taiteellisen prosessin tutkiminen mielekästä siinä muodossa kuin se nyt opinnäytteissä esiintyy. Minulle työskentelyn tapa näyttäytyy osittain vain taiteilijaromantiikkana. Tai sitten en vain tunnista sitä. Oma kokemukseni¹ taiteellisesta työskentelystä on kuitenkin jotain sellaista mikä tavalla tai toisella on aina käynnissä. Ajattelen, että jos en ole tekemässä työtä työhuoneella kyseessä on enemmänkin käytännön (elämän) ongelmia kuin varsinaiseen taiteelliseen prosessiin liittyviä asioita, jotka ovat oleellisia teoksen syntymisessä. Voi myös olla, että taiteellinen prosessini jollain tavalla onkin samanlaista kuin tyyppitarinan opinnäytteissä, mutta jaamme erilaiset puheentavat ajatteluprosessista. Minulle sen tarkka erittely mistä ajatukset ja vaikutteet tulevat yksittäisen teoksen synnyssä ei ole erityisen kiinnostavaa. Millään tavalla en kiistä kokemusta taiteellisen prosessin kuvaamisen tärkeydestä. Koska tästä on useampiakin opinnäytteitä

1 Olen opiskellut Pekka Halosen akatemiassa kuva- ja mediataiteen linjalla vuosina 2006–2009 ja Kuvataiteen ja visuaalisen viestinnän linjalla vuosina 2005–2006. Pääaineeni opinnoissa oli taidegrafikka ja olen vuodesta 2009 työskennellyt ammattitaiteilijana.

ja väitöskirjoja tehty, kyseessä on ilmeisen tyypillinen tapa tehdä taidetta. Kuitenkin, kun taiteellisesta prosessista lukee työ toisensa jälkeen samantyyppistä kuvausta alkaa kaivata muutakin näkökulmaa. Toisaalta, minun näkökulmani taiteen tekemiseen ei ehkä kiinnostaisi ketään, eikä olisi millään tavalla oleellista.

Juha Varto (2015, 1) kirjoittaa artikkelissaan miten luonto ei muodostu esineistä vaan jatkuvista prosesseista vailla lopputuloksia. Jos luonto näyttää pysyvältä, se ”johtuu ihmisen aikaperspektiivistä: me emme vain näe koko prosessia”. Hän viittaa Albert Whiteheadin kirjaan *Process and reality* (1929), jonka ajatuksista ilmaantui vaatimuksia myös taiteelle, kun taiteellinen prosessikin haluttiin nähdä luonnollisena ilmiönä. Varton mukaan taiteellisen tutkimuksen alan teorian pioneerit (Dombois, Borgdorff, Schwab, Slager, Balkema) suhtautuvat jyrkästi kaikkiin tapoihin, joissa taiteilija selittää prosessiaan, motiivejaan, reflektoi menetelmiään ja avaa omaa toimintaansa millään tavalla. Varton mielestä moni yrittääkin saada psykologisoinnin varjolla omaelämäkerronnallisesta fiktiosta tutkimusta, joka johtaa vain siihen, että ”taiteilija yrittää muiden tiedonalojen käsitteillä uudelleen kuvata omaa käsitystään toiminnastaan, jolloin kyse on (useimmiten huonosti tehdystä) noiden muiden tiedonalojen tutkimuksesta”. (Varto 2015, 1.)

Varton (2015, 1) mukaan yksittäisen taiteellisen prosessin kulku ei anna mitään erityistä tietoa, koska mukana on satunnaisia, yhdelle henkilölle ominaisia piirteitä, jotka eivät oikeastaan liity mitenkään asiaan. Jos hänen mielestään keskitymme yhden prosessin kulun tarkkailemiseen, annamme valian henkilökohtaiselle, jota ei ole mahdollista asettaa arvioitavaksi ja tällöin kiinnostuksen kohteena on henkilö eikä menetelmä. Jos huomio kiinnitetään tekijän taiteelliseen prosessiin tuloksena on satunnaisesta syntynyttä satunnaista inhimillistä kaaosta, joka ei menetelmällisesti johda mihinkään. Silloin ei luoda lähtökohtaa miten tutkia todellisuutta taiteellisesti. Varton mielestä taiteellisen tutkimuksen erityisyys ei ole tekijässä vaan menetelmässä, jonka avulla on mahdollisuus tutkia todellisuutta uudella tavalla. Myös Hannulan (2004b, 76) mukaan vähemmän tärkeitä ovat tutkimuksen prosessit ja jopa produktiot.

On ehkä itselle hyödyllistä oppia tuntemaan oma työskentelyn tapa, jonka oikeastaan löytää vain tekemällä, kokeilemalla ja ajattelemalla, kuten taiteen

tekemisen ylipäätään. Jos kuitenkin ajatellaan, että yksittäisen taideprosessin tutkiminen antaisi jotain tärkeää tietoa ollaan ehkä harhavesillä taiteella tutkimista ajatellen. Se miten joku prosessi syntyy on myös yksittäisten tekijöiden ja sattumusten summa. Tällaisen prosessin tarkkaan havainnointi ei ole se mikä taiteella tietämisessä voisi ehkä olla oleellista.

”Kun taiteellinen tutkimus määritellään todellisuuden tutkimukseksi menetelmillä, jotka syntyvät taiteellisesta toiminnasta, huomataan heti, että yksittäiset taiteelliset prosessit eivät ole tutkimuksen kannalta edes kiinnostavia, ne ovat useimmiten harhaanjohtavia. (Varto 2015, 1.)”

TUTKIMUSVÄLINEISTÄ

Taiteelliseen osuuteen kuuluu näyttelyni Lume Galleriassa, jossa oli esillä maalauksiani. Olen syventynyt maalaamiseen koko opintojeni ajan ja opinnäyte oli hyvä tilaisuus keskittyä oman taiteellisen ilmaisun ja taiteilijuuden kehittämiseen.

MAALAUS nousee kaikista yleisemmäksi välineeksi opinnäytteissä. Yhtenä vaikuttimena maalauksen yleisyyteen on varmasti Tuomo Saalin opettamat maalauskurssit, erityisesti maalauksen syventävät opinnot. Näissä opinnoissa on mahdollista syventyä maalaamiseen ja ylipäätään taiteen tekemiseen ihan eri tavalla kuin muissa kursseissa. Maalauksen syventävät opinnot ovat laajuudeltaan 5 – 6 op / lukukausi ja 10 – 12 op / lukuvuosi. Kurssi kestää yhteensä kahden lukuvuoden ajan, jolloin kurssista on mahdollista saada Maksimissaan 24 opintopistettä. Osaamistavoitteet ovat: ”Oman taiteellisen ilmaisun ja itsenäisen maalaustyöskentelyn kehittäminen, taidepedagogisen ajattelun syventäminen ja näyttelytoimintaan tutustuminen.” Kurssisisältö kuvaillaan seuraavasti: ”Harjoitustöitä värihavainnosta ja -ilmaisusta. Kurs- sin edetessä pääpaino itsenäisessä työskentelyssä ja oman taiteellisen ajattelun kehittämisessä. Opiskelija tekee työsuunnitelman ja valitsee aiheeseen sopivat materiaalit ja työskentelytavat opettajan ohjauksessa.” (Aalto Weboodi) Muut taidekurssit ovat huomattavasti suppeampia laajuudeltaan kuin edellä

mainitut opinnot. Taiteilijaopettaja Thomas Nyqvist nousee myös esille opinnäytteissä, hän opettaa piirustuksen ja maalauksen työpajaa 6 opintopistettä (Aalto Weboodi).

Hannulan (2004b, 85) yksi vähimmäiskriteereistä taiteelliselle tutkimukselle on valittujen tutkimusvälineiden ja aiheen haltuunotto eli miten ja miksi kyseisiin välineisiin on päädytty. Riikka Laurén (2012, 6) tulee opinnäytteesään kuvanneeksi kiinnostavalla tavalla opintoja, samalla kun hän johdattelee lukijaa siihen miten hän on päätenyt omaan tutkimusasetelmansa äärelle. Hän kirjoittaa, kuinka opintojensa aluksi innostui valokuvauksesta ja keskittyi valokuvauksen opintoihin, ne tuntuivat jotenkin käsitteellisemmiltä ja lähemmältä nykytaidetta kuin muut välineet. Hänen mielestään piirustus ja maalauskurssit liikkuiivat usein pelkästään taidon tasolla, mutta valokuvauksessa keskityttiin sisältöön ja ideoihin. Valokuvataide oli inspiroivaa ja kurseilla oppi minkälaisia nykytaiteen toimintatavat voivat olla. Hän oli tutustunut mm. performanssiin, käsitetaiteeseen ja videotaiteeseen. Hän kokee, että valokuvan opiskelu sai hänet ymmärtämään paremmin taidetta ja mahdollisuutta toimia taiteilijana opettajuuden rinnalla.

”Maalaukseen ajauuin enemmän käytännön sanelemana. Kaikki valokuvauksurssit olivat käyty, valokuvauksen osasto tarjosi pelkkiä luentoja ulkopuolisille, joten menin maalauksen syventävään työpajaan Tuomo Saalin ohjaukseen. Maalausluokka oli mahtava ympäristö oppia ja katsoa kuinka vaikutteet kiersivät ihmiseltä toiselle. Suurin osa maalasi valokuvista tai kuvien pohjalta ja omaksuin saman työtavan itsellenikin. Maalaus antoi hyvän vastuksen materiaalisuudessaan ja hitaudessaan. Valokuvassa minulla nimittäin tuli vastaan hyvin nopeasti tekniset seikat, kuten valaisu, studio työskentely ja kuvanmuokkaus, ja huomasin ettei minua edes kiinnostanut opetella niitä kunnolla. Lisäksi valokuvaus oli välillä kovin ilotonta, kun taas maalaukseen sai ajoittain hyvän flow-kokemuksen ja työ oli nautittavaa.” (Laurén 2012, 6.)

Tämä antaa kuvauksen yhden opiskelijan ajatuksista, kuinka hän on päätenyt ajattelemaan taiteilijuuttaan ja miten hän on päätenyt kurseille ja mitä hän

on niissä kokenut oppineensa. Kehollisuuden, havainnoin ja aistien näkökulmasta on minusta kiinnostavaa, kuinka Laurén mainitsee oppilaiden valokuvien käytön maalauksessa. Tämä tulee esille monissa opinnäyteissäkin, joista yhtenä esimerkkinä Virpi Taipale (2014). Hän tutkii juoksemis- ja maalaamiskokemuksiaan maalaamalla valokuvia maratoonari Tiki Gelanasta sekä kirjoittamalla performatiivisella kirjoituksella tekstiä kokemuksistaan. Hän on pyrkinyt maalatessaan valokuvista ”ilmentämään niitä tunteita ja aistimuksia, joita olen kokenut juostessani” (Taipale 2014, 11.) En ole varma onko valokuvista maalaaminen paras tapa tuoda esiin kokemuksia juoksemisesta. Tässä tapauksessa luulen, että ainoastaan performatiivisten tekstien tuottaminen juoksemiskokemuksesta olisivat yksinään kuvaavampia. En ole varma, että Taipale olisi tarvinnut valokuvia juoksemiskokemuksen tutkimiseen.

Pirkko Anttila (2006, 59) kirjoittaa että epistemologisissa eli tieto-opillisissa kysymyksissä tarkastellaan tiedonsaannin ongelmia, kuten mikä metodi olisi paras tapa tutkia kohdetta. Tämänkaltaisen suhde tutkimusmenetelmän valintaan tuntuu luontealta myös muissa tutkimuksellisissa kysymyksissä. Monen opinnäytteen kohdalla tulee mieleen aivan päinvastainen asetelma. Aineiston perusteella vaikuttaa siltä, että moni opiskelija haluaa tehdä työn taiteellisella menetelmällä ja valitsee sen jälkeen itseä kiinnostavan, yleensä hyvin omakohtaisen tutkimusaiheen. Myös oma tutkimisen väline tuntuu hyvin lukkoon lyödyltä jo etukäteen. Sen sijaan, että tutkittavana kohteena olisi joku ilmiö tai aineisto, johon miettisi sopivan taiteellisen lähestymistavan, useimmissa tapauksissa vaikuttaa siltä, että oma väline on jo päätetty taiteellisen opinnäytteen tutkimisen tapana ennen kuin tutkimisen kohde on päätetty. Ehkä myös tästä syystä opiskelijat ajautuvat kirjoittamaan omasta taiteellisesta prosessista. Jos puuttuu tieto miten taidetta tekemällä voi tutkia tai jos puuttuu ylipäätään sisäistetty tieto siitä mitä on tutkimuksen teko, voi tuntua on helpommalta tehdä maalauksia ja kirjoittaa sitten omasta prosessista. Ehkä tämä vaikuttaa myös siihen, että ajatus kokemuksellisesta demokratiasta jää osin vaillinaiseksi monissa töissä.

Opinnäytteeni on taiteellinen tutkimus, joka koostuu kahdesta osasta: näytelystä ja kirjallisesta osasta. Ne muodostavat yhdessä taiteellista prosessia kuvaavan kokonaisuuden.

HANNULA, SUORANTA JA VADÉNIN (2003, 13–16) mielestä ei ole tavoiteltavaa, että tutkimus jakautuu kahteen erilliseen osaan. Tässä mallissa on metodologisesti ajateltuna vain sattumaa, että taiteilija ja tutkija on sama henkilö. He ehdottavat tähän ongelmaan kokemuksellisen demokratian ja metodologisen yltykyläisyyden käsitteitä. Kokemuksellisen demokratian ajatus on kertoa siitä, miten taiteellinen kokemus ja teoretisointi vaikuttavat toisiinsa ja kuinka tästä syntyy tutkimusta.

Monissa opinnäytteissä maalauksen lähtökohtana on kuitenkin ollut joku muu asia kuin taiteen tekemisen prosessi. Tekijä ei ole välttämättä lähtökohdaisesti ajatellut tekevänsä taidetta, jotta saisi tietoa taiteellisesta ajattelemisesta tai prosessista. Saattaa olla, että opiskelija on tehnyt erikseen tutkimuskysymykset taiteelliselle osalle ja kirjalliselle osalle. Tällöin on tyypillistä pohtia maalauksissa jotain teemaa/ilmiötä. Näyttää, että monesti tekijälle on ollut epäselvää miten taiteella voisi tuottaa tietoa tällaisesta kysymyksestä, jolloin tekijä päätyykin kirjallisessa osassa tutkimaan omaa taiteellista prosessia. Äärimmäisen hyvä kysymys onkin miten taidetta tekemällä voi tuottaa tietoa? Koska opiskelija ei ehkä ole saanut tätä asiaa pohdittua ja itse tutkimuksen teko ja tiedon käsitekin on jäänyt hieman puutteelliseksi, on turvallista keskittyä pohtimaan taiteellista prosessia. Tällaiseen tutkimisen tapaan on olemassa esimerkkejäkin (eli jotain kättä pidempää) kun on tutustuttu toisten opinnäytteisiin. Tällöin opinnäytteiden tutkimisen tapa alkaa usein toistaa itseään, kehämäisesti, vailla hyviä perusteluita.

Tämä ei tietenkään kosketa kaikkia. Edellä oleva esimerkki Laurénin pohdinnoista johti siihen, että hän omassa opinnäytteessään tutki minkälainen vaikutus valokuvalla on omassa maalausprosessissa, mitä välineiden yhdistämisestä syntyy ja millaisen kuvan maailmasta ne välittävät (Laurén 2012, 5). Hänellä tutkimuksen esitietona on valokuvasarja, jonka hän teki *Nykytaiteen toimintatavat*-kurssilla, jossa täytyi käsitellä annettua aihetta ”Muisti” ja tehdä performatiivinen teko. Hän teki valokuvia lavastetusta tilanteesta ja maalasi näistä kuvista teoksia. Maalausprosessiaan hän analysoi Maurice Merleau-Pontyn filosofian pohjalta ja tutkielma on fenomenologis-hermeneuttinen, ymmärrystä, tulkintaa ja kokemusta tutkiva.

HERMENEUTTIS-FENOMENOLOGINEN METODI

HANNA PARVIAINEN (2015, 22) kirjoittaa opinnäytteensä metodologia luvussa, että hänen tutkielmansa taustalla vaikuttaa kriittisen teorian tieteenfilosofia. Vaikka se ei ole varsinaisesti muokannut hänen tutkielmansa rakennetta tai määrittänyt tutkimuskysymyksiä, kriittinen tieteenfilosofia ja kriittinen pedagogiikka on vaikuttanut häneen kuvataidekasvatuksen opintojen kautta. Parviaisen tutkielman viitekehys pohjaa kuitenkin hermeneuttis-fenomenologiseen lähestymistapaan ja hän viittaa muun muassa Hannulan tekstiin kirjassa *Taiteellinen tutkimus* (2001). Hän tutkii opinnäytteessään tärkeän paikan, mummilan, merkitystä suvulle ja omalle identiteetille. Taiteellisen prosessin tutkimisessa menetelmiä ovat valokuvallinen työskentely (mm. Miina Savolainen voimauttava valokuva) narratiivisten menetelmien avulla nousevista kertomuksista ja eläytymismenetelmä valokuvien tulkinnassa. Apuna on ollut myös muistityön menetelmä Parviaisen haastattellessa suvun naisia ja tallentaessaan heidän kertomuksiaan mummilasta.

Hermeneuttis-fenomenologinen lähestymistapa tuntuu ilmaantuvan opinnäytteisiin vaikka opiskelijoiden kiinnostuksen kohteet voisivat ohjata toisenlaiseenkin tapaan. Edellä mainitut kurssit ohjaavat kuitenkin traditiota vain osaltaan. Taiteella tutkivia opinnäytteitä tekevät myös opiskelijat, jotka ovat saaneet kuvataiteilijan koulutuksen muissa opinnoissa ja suorittavat taidekasvatuksen maisteriopintoja, eli Muunto-opintoja. He eivät ole todennäköisesti opiskelleet intensiivisesti maalausta kahta vuotta Tuomo Saalin opetuksessa tai ylipäätään muutenkaan laajasti opiskelleet taiteen tekemisen perusopintoja taidekasvatuksen opinnoissaan. He ovat saaneet siihen koulutuksen muualla.

Kiinnostavaa on myös nähdä tulevaisuudessa, mikä vaikutus on esimerkiksi uudella lehtorilla Minna Suoniemellä. Vuoden 2015 opinnäytteiden yleisestä ilmeestä ja Node Galleriassa olevista töistä ja ylipäänsä opetushenkilökunnan vaihdoksista johtuvista seikoista esitän sivuhuomiona, että uskoisin näiden asioiden vaikuttavan siihen millaiseen suuntaan opinnäytteet kehittyvät. Olen huomaavinani jo nyt hieman liikehdintää, jossa videotaide lisääntyy ja performanssia on tullut enenevässä määrin. Uskoisin näiden muutosten näkyvän seuraavien vuosien opinnäytteissä. Mutta tulevatko muutokset suuresti näkymään nimenomaan taiteella tutkivissa opinnäytteissä? Taiteella tutkivien

opinnäytteiden joukossa on muutamia hyvin omaperäisiä töitä ja on monia töitä, jotka eivät asetu tyypilliseen taiteelliseen opinnäytteeseen. Kuitenkin vaikuttaa siltä, että taiteella tutkiminen tarkoittaa suurimmalle osalle tyypittarinan mukaista menetelmällistä ja teoreettista toimintatapaa. Jos ei menetelmän kehittämisen mahdollisuuksia nähdä, suunta ei ehkä suuresti muutu. Lisäksi keskeiset taideopetuksen henkilöt tai moni Taiteen ja suunnittelun korkeakoulun taideopetuksen henkilökunta ei ole juuri vaihtunut vaikka taidekasvatuksen lehtoraatit ovat muuttuneet. Ja toisaalta vuoden 2015 opinnäytteiden perusteella näyttää, että keskeisiin taiteellisen tutkimusmenetelmän lähteisiin ei ole tullut suurta muutosta, vaikka muutamia kansainvälisiä lähteitäkin alkaa jo löytyä uusimmissa opinnäytteissä.

En kuitenkaan tiedä kuka edustaisi maisterinopinnäytteiden tutkimisen tapaa, koska se ei mielestäni henkilöidy kehenkään ja vaikutteiden listaamista voisi jatkaa loputtomiin. Eikä silti olisi löydettävissä mitään erityistä taidekasvatuksen taiteella tutkivien hermeneuttis-fenomenologisten opinnäytteiden alkuperää ja edustajaa vaan tutkimisen tapa on saanut vaikutteita monelta suunnalta.

Päiväkirjan avulla pyrin saamaan tietoa omasta työskentelystäni. Olen kirjoittanut päiväkirjatekstejä ja rakentanut dialogisuutta eri kirjoitustyylien vaihtelulla ja tuonut päiväkirjatekstit keskustelemaan teoreettisen kirjallisuuden kanssa. Hannula, Suoranta & Vadénin (2003, 16) mukaan tutkimuksessa on tärkeää tuoda läpinäkyvästi esille se, miten taiteellinen kokemus ja tutkiva asenne vaikuttavat toisiinsa. Taiteellinen työskentely on prosessi, jossa kokemuksen ja teorian tulkinta rakentaa vuoropuhelua. Hannula (2004b, 83) kuvaa metodin karttana, joka kertoo miksi, miten ja minne tutkimus eteni. Menetelmä sopii hyvin taiteelliseen tutkimukseen, koska taide on vaikeasti määriteltävää, jonka tarkoituksena ei ole rajata ja antaa varmoja vastauksia vaan tuottaa lisäkysymyksiä ja ymmärrystä.

OPINNÄYTEISSÄ pidetään yleensä taiteellisen työskentelyn ohella päiväkirjaa, johon kirjoitetaan omia havaintoja ja tunteita ylös. Monissa tapauksissa on myös otettu valokuvia. Hannula, Suoranta, Vadénin (2003, 16) taiteellisen tutkimuksen kokemukselliseen demokratiaan perustuvan tutkimuksen

metodologian tavoite on nimenomaan kertoa siitä, miten taiteellinen kokemus ja tieteellinen teoretisointi ovat vuorovaikutuksessa keskenään, miten ne ohjaavat toisiaan ja vaikuttavat toisiinsa sekä kuinka tästä syntyy kriittisesti reflektoitua tutkimusta. Tässä tulee mieleen, että tekijät antavat aika haastavan tehtävän. En täysin ymmärrä kuinka olisi mahdollista eritellä mikä ajatus omassa toiminnassa tulee mistäkin. Kyseessä on tällaisella vaatimuksella ehkä enemmänkin lukijalle kerrottu uskottava tarina, joka voi koskea tietysti muitakin tutkimusmenetelmiä. Kirjoittaminen ylipäätään on silmänpääntötempu, jossa joukko satunnaisia ajatuksia ja analyysin palasia muodostetaan lopulta johdonmukaisesti kulkevaksi rationalisoiduksi prosessiksi. Kaikki opinnäytteet (ja tutkimukset ylipäätään) sisältävät runsaasti kohtia – vaikka kuinka seikkaperäisesti selostettuja – jotka jäävät menetelmän läpinäkyvyyden ulkopuolelle. Tässä mielessä läpinäkyvyyden turhan tarkka ihannointi on tarpeetonta. Silti olisi hyvä pyrkiä jonkinlaiseen johdonmukaiseen selostukseen tutkimusmenetelmästä. Opinnäytteiden kohdalla saattaa menetelmäluku jättää hyvin abstraktiksi sen mitä on todella tehty. Tekijä on voinut kirjoittaa kyllä vaikka fenomenologiasta, mutta sen perusteella ei muodostu käsitystä miten nämä asiat liittyvät siihen mitä opiskelija on tutkielmassa tehnyt. Nämä asiat kuvataan ehkä analyysiosassa.

Opiskelijoiden suositut tutkimustavoitteet tarkastella mikä vaikuttaa itseen sekä mistä vaikutteet tulevat (omasta elämästä) ovat haastavia ja tutkimuskysymykset ovat usein laajoja. Tällöin on ehkä vaikea saada kovin tarkkaa tutkimuksellista otetta, jos pohditaan vaikka omaa maailmassa olemista. Jos tällaista asiaa välttämättä haluaa tutkia maisterin opinnäytteessä, en ole leenkaan varma, että oman taiteen tekeminen ja sen prosessin tutkiminen on ehkä se kaikista hedelmällisin lähtökohta. Itselle tulee mieleen enemmänkin kehässä pyöriminen. Taas voi kuitenkin kääntää katseen taiteellisen tutkimuksen traditiota rakentaneisiin kirjoittajiin.

Olen tutkielmassani kuvallisessa dialogissa lapsuuden valokuvien kanssa. Valokuvat ovat olleet lähtökohtana taiteelliselle työskentelylle. Tutkielman viitekehyksenä on hermeneutiikka, jossa tutkitaan miten tulkinta, ymmärrys sekä merkitykset syntyvät. Jouko Pullinen on omassa väitöskirjassaan kehittänyt kuvallisen dialogin menetelmän Gadamerilaisen hermeneutiikan

pohjalta (Pullinen 2003, 42.) Hän on kehittänyt spiraalimaisen hermeneuttiseen kehään pohjaava mallin ja kirjoittaa tulkinnan olemuksesta. Taiteellisen työskentelyn prosessissa dialoginen suuntautuminen toimii merkitysten rakentajana. Pullinen kuvaa asettuvansa tutkimuksessa kuvien taakse sekä eteen. Samalla tavalla asetun itse valokuvien ja omien kuvieni taakse ja eteen.

PULLINEN (2003, 7–8) tutkii kuinka taiteellista dialogiprosessia Dürerin teosten kanssa voi hahmottaa hermeneuttisena tulkintana Hän lähestyy kuvan tekemistä yhtenä tapana tutkia ja on valinnut viitekehikseksi gadamerilaisen hermeneutiikan. Hänen ajatuksensa on, että kuvataiteilijan voi rinnastaa kulttuuria tutkivaan hermeneutiikkoon. Hannula, Suoranta & Vadén (2003, 55) nostavat Pullisen väitöskirjan esiin ja kehuvat sitä (tekstissä kyllä paistaa tässä kohtaa väitöstyön tarkastajan Mika Hannulan ääni) omakohtaisesta reflektivuudesta ja vakuuttavuudesta. Siukonen (2004, 22) ei ole niin vakuuttunut Pullisen väitöstyöstä. Hän kritisoi Taide-lehden arviossa Pullista muun muassa siitä, että hänen työnsä on vaatimattoman laajuudeltaan, että sisällöltään. ”Vaikuttaa siltä, että Pullinen asiaa kyllin toistettuaan (esimerkiksi sivut 8, 10, 12, 33, 34, 36, 37) on alkanut uskoa todella tekevänsä ”gadamerilaista hermeneutiikkaa”. Siihen työn kirjallisen osuuden anti minun silmissäni jää.” (Siukonen 2004, 22.)

Hermeneutiikan taustalla on Platonin dialektinen metodi, jossa määritellään ehdotus, joka otetaan kriittisen tarkastelun ja väittelyn kohteeksi. Puutteiden ja ongelmakohtien toteamisen jälkeen etsitään uusi ehdotus ja keskustelu jatkuu. Dialogit päätyvät usein avoimiin ongelmiin. Teologisessa kontekstissa käytettiin samantyyppistä menetelmää tekstien ymmärtämiseen ja tulkintaan. Tarkastelun kohteeksi otetaan pätkä pyhää tekstiä, josta esitetään tulkita. Tämän jälkeen palataan tekstiin ja etsitään uusi parempi tulkinta. Filosofinen hermeneutiikka lähtee siitä, että mikä tahansa symbolien ja merkitysten kokonaisuus on tekstin asemassa. (Määttänen 2012, 228.)

Siukonen (2002, 98–99) viittaa Antti Eskolan toteamukseen, että evankelis-luterilaisen kirkon tekstit tuottavat Jumalan. Siukonen pohtii miten tämä ajatus toimii taiteellisessa tutkimuksessa, koska sillä ei ole tekstejä, jotka tuottaisivat sen vaan ensin tulisi tuottaa tekstejä, jotta se tulisi niiden kautta

tuotetuksi. Siukonen pohtiikin toteutuuko oletettu tulkinnan kehä sillä, että taiteilijat kirjoittavat omista teoksistaan.

Pullisen tapauksessa hänen väitöskirjansa kirjallinen osa on kyllä tuottanut runsaasti uudelleen tulkintaa opinnäytteissä, mutta hermeneutiikan käyttö taiteellisen tutkimuksen metodina kannattaisi ottaa vielä uudelleen harkintaan. Hermeneutiikassa lähtökohta on teoreettinen ja Varton (2015, 1) mukaan taiteellinen toiminta ei ole kaukaa tarkkailevaa (teoreettista) vaan lähietäisyydeltä kokeilevaa (praktista). ”Kyse on laadullisesta tutkimuksesta eli koeteltavat ilmiöt ja asiat ovat *merkityksiä ja arvoja*, eivät tosiasioita, joten koettelemisen alla ovat kulttuuriset ja uskomuksiin nojaavat piirteet.” (Varto 2015, 1.)

Hannula, Suoranta ja Vadén (2003, 59–60) esittävät huomion taiteelliseen käytäntöön pohjautuvan tutkimuksen riskeistä, joita ovat sulkeutuneisuus ja kyseenalaistamattomuus. Heidän mukaan sulkeutuneisuus vältetään ottamalla selvää alan aiemmista tutkimuksista ja selvittämällä oman tutkimuksen merkitys yhteisölle.

”Toisto ei ole tutkimusta ei myöskään historiattomuus. Tämä on hermeneuttisen tutkimuksen pätevä yleispiirre. Perinteiseen tulkintaan, vanhaan kertomukseen, on suhtauduttava epäilevästi. Tulkinta on aina uudelleen tulkintaa, joskus vallankumouksellista kuvainkaadantaakin.” (Hannula, Suoranta & Vadén 2003, 60.)

Varton (2010, 5–6) mukaan tutkijalla on yleensä jokin agenda, jolloin hän tahtoo muuttaa joko jotain käytäntöä, kehittää sitä tai osoittaa, että joku inhimillinen alue on ymmärretty puutteellisesti. Hänen mielestään ”paradigmat osoittavat yleisesti tunnistettavan ja tunnistetun tavan tutkimusasetelmalle.” Diskurssien normiluonne taas määrittelee kuinka asioista puhutaan niin, että ne ovat ”tieteellisiä”. Varton mukaan keskusteltaessa paradigmoista ja diskursseista ei aina huomata, kuinka normatiivisia ne ovat. Hänen mukaan tutkijan on otettava selvää kuinka vahvasti koulutuksen normit hänessä vaikuttavat. (Varto 2010, 5–6.)

Tutkimisen tavoissa ei ole taidekasvatuksella järkevää puhua paradigmoista Kuhnilaisittain, mutta Kuhn on tärkeä nostaa esiin muuten tieteenfilosofian vuoksi. Viime vuosisadan alkupuolella looginen positivismi ja sen seuraaja

looginen empirismi olivat vallitseva suuntaus. Tieteenfilosofien tavoitteena oli rekonstruoida tieteen menetelmä ja tässä käytettiin apuna täsmällisiä välineitä. Tämä tavoite uskottiin saavutettavan tarkastelemalla vain tutkimuksen lopputuloksia, itse prosessi ja tutkimuksen historialliset vaiheet olivat filosofisesti vähemmän mielenkiintoisia. Uusi suunta tuli 1960-luvulla, jolloin tapahtui historiallinen käänne ja tieteen historia tuli yhdeksi tieteenfilosofian osaksi. Yksi tämän käänteen vaikuttajista oli Thomas Kuhn. (Kiikeri & Ylikoski 2011, 53.)

Vaikka Kuhnin 1962 ilmestynyt teos *The Structure of Scientific Revolutions* on ajateltu olevan yksi keskeinen käännekohta, Kuhn ei tietenkään saanut käännettä aikaan yksin. Samaan aikaan työskenteli joukko filosofeja, joilla oli samantyyppisiä ajatuksia kuin hänellä kuten Paul Feyerabend ja Michael Polanyi. Kirjoittajien mukaan Kuhn ei myöskään mitenkään tappanut loogista empirismää vaan esimerkiksi Karl Popper oli tässä keskeisellä sijalla, mutta ennen kaikkea loogisen empirismin oma sisäinen kehitys vaikutti tähän. Kiikeri & Ylikosken mukaan jotkut pitävät loogisia empiristejä älyllisesti kunnioitettavina erityisesti siitä syystä, että he ovat ehkä historian ainoa koulukunta, joka on kumonnut itse kaikki keskeiset ajatuksensa. (Kiikeri & Ylikoski 2011, 55–56.)

Kuhnin teoksessa on kaksi keskeistä toisiinsa kietoutunutta teemaa: teoria tieteellisistä paradigmoista tutkimuksessa ja teoria tieteen kehitysdynamiikasta eli tieteellisistä vallankumouksista. Kuhnin näkemykset tieteellisestä vallankumouksesta eli paradigman vaihdoksista on saanut sittemmin runsaasti erilaista kritiikkiä. Muun muassa Imre Lakatos kritisoi Kuhnia siitä, että tieteellisen muutoksen perusyksikkö on tutkimusohjelma tai -traditio, ei yksittäinen teoria tai paradigma. Lakatosin mukaan tutkimusohjelma muodostuu teorioiden jatkumosta ja ainoastaan arvioimalla tätä jatkumoa voidaan sanoa jotain edistyksestä. (Kiikeri & Ylikoski 2011, 56–67.)

TOISTUVAT TEEMAT JA PUHETAVAT

OPINNÄYTEIDEN lähtökohdissa, käsitteissä ja tutkimuskohteissa nousi esiin usein toistuvia teemoja. Näiden teemojen esiintyminen on tuttua kuitenkin

jo aiempien vuosien opinnäytteistä. Väisäsen (2015, 30–31) mukaan vuosien 2000–2010 taiteelliset opinnäytteet jakautuvat yleisimmin kahteen osaan eli näyttelyyn ja taiteellista prosessia esittelevään kirjalliseen osaan. Näyttelyn töissä on tekniikkoina esimerkiksi maalaus, valokuvaus ja elokuvaus. Taiteellinen tutkimus on suosituin menetelmä. Kirjallisissa osioissa käsitellään erilaisia aiheita, joista eniten käsitelty näkökulma on itseymmärryksen lisääminen ja oman identiteetin pohdinta. Identiteettiä käsitellään identiteetin eri roolien näkökulmista, kuten taiteilija, opettaja ja äiti. Muita vuosikymmenellä toistuvia aihepiirejä ovat luonto ja ympäristö sekä tila, aika ja kehoisuus. Samoin suhdetta lähiomaaiseen käsitellään, kuin myös aisti-, havainto- ja tunnekokemuksia. Aihepiiri ja tutkimisen tapa on siis tämän opinnäytteen tietojen perusteella ollut hyvin samanlaista kuin vuosien 2010–2015 tyypillisissä taiteellisissa opinnäytteissä. Väisänen (2015, 31) on huomionnut kuinka maisterin opinnäytteissä muuttuu taiteellinen työskentely 2000-luvun puolella välissä tutkimukselliseksi, johon liittyy laadullisen tutkimuksen lähestymistapoja kuten hermeneutiikka, fenomenologia, narratiivisuus ja semiotiikka.

Saunamäki (2015, 63–69) esioletuksensa työtä aloittaessa on ollut, että jo kandidaatin töistä voi nähdä suuntaa taidepedagogiselle ajattelulle. Saunamäen aineistossa vuosien 2000–2010 taiteelliset kandidaatintyöt ovat aihepiiriltään hyvin samantyyppisiä kuin saman ajan maisterinopinnäytteet. Taiteellisten töiden aiheissa löytyvät identiteetti, oma kuva, tarinallisuus ja terapeuttisuus. Valokuvia käsittelevissä töissä aiheina on omakuvat, albumikuvat, identiteetin rakentuminen ja terapeuttisuus (joukossa Miina Savolainen 2004). Myös taiteen tekemisen prosessi on ollut laajasti tutkimuskohteena. Lisäksi opiskelijoita on kiinnostanut tutkia mitkä asiat vaikuttavat taiteelliseen työskentelyyn ja oman taiteen tekemisen lähtökohdat. Opiskelijat myös tutkivat mikä on henkilökohtaisen elämän vaikutus taiteen tekemisessä. Saunamäen tulkinnan mukaan töiden lähtökohtana on tekijän kokemus taiteellisen työskentelyn henkilökohtaisesta merkityksestä.

Näiden opinnäytteiden tutkimustulosten perusteella näyttää, että samantyyppinen aihepiiri ja tutkimisen tapa on ollut yleistä taidekasvatuksen laitoksen taiteellisissa maisterin opinnäytteissä ja kandidaatin tutkielmissa jo vuosina 2000–2010. Opintoissa korostetaan sitä, kuinka jokaisen tulee löytää oma tiensä ja tapansa olla opettaja. Esimerkiksi Rastaan (2006, 100) mu-

kaan koulutuksen tavoitteena on ”tukea opiskelijan kasvua niin, että hän toteuttaa taidekasvattajuuttaan omalla ainutlaatuisella tavallaan ja tunnistaa suhteensa tieteen alan perinteeseen.” Taiteella tutkivissa opinnäytteissä tämä valinnan vapaus tuntuu tuottavan oudon paljon samantyyppistä tutkimusta. Vaikka opinnäytteissä on valtavasti variaatioita, käsitteet, aiheet, ja tavat tehdä tutkimusta ovat kuitenkin yllättävän samanlaisia. Oman alansa traditio on nähdäkseni hyvä tunnistaa, jotta voi pohtia jatkaako tradition viitoittamaa tietä vai keskittykö omassa työssään johonkin sellaiseen kohtaan tiedonala, joka on jäänyt vähemmälle huomiolle. Hannulan (2004b, 85) yksi taiteellisen tutkimuksen vähimmäiskriteereistä on tutkimuksen aiheen esioletusten purkaminen. Kyseessä on määrittely siitä, kenen kanssa keskustele, mihin traditioihin se liittyy ja miten suhtautuu näihin traditioihin.

Taiteellinen tutkimus ja taiteella tuotettu tieto näyttäytyy näiden toistuvien teemojen kautta lähinnä itseilmaisuna ja itseymmärryksen lisääjänä. Saman huomion opiskelijoiden taidekäsitteyksestä on tehnyt Saunamäki (2015, 71) taiteen kandidaattien töistä, joissa taide nähdään ensisijaisesti itseilmaisuna, yksilökeskeisenä ja modernistisena. Hänen aineistostaan ei löydy yhtään nykytaiteen ilmiöitä kuten aktivismia, monitaiteisuutta ja yhteisötaidetta. Myös tämän tutkielman aineistossa tällaiset lähestymistavat ovat harvinaisia. Suurin osa tekee taideteoksia yksin ja asettaa ne sen jälkeen näyttelyyn esille. Nämä teokset kuitenkin harvoin kiinnittyvät mitenkään taidemaailmaan. Opinnäytteissä on saatettu haastatella taiteilijoita tai alan opettajia ja esitellä omaa aihetta sivuavia taiteilijoita. Monella opiskelijalla ei kuitenkaan ole kosketusta taidemaailmaan, jolloin työt eivät istu taidemaailman kysymyksen asetteluihin. Tämä ei tietenkään olekaan tarkoitus, kun kyseessä on taidekasvatuksen opinnot. Opinnäytteen on tarkoitus tuottaa tietoa taidekasvatuksen alalle, ei taiteen alalle. Kiinnostavaksi asetelman tekee kuitenkin se, että monet esimerkiksi Muunto-opinnoissa opiskelevat opiskelijat ovat kuvataiteilijoita, joista ainakin osa toimii myös ammattikentällä. Heidän opinnäytteensä eivät kuitenkaan mainittavasti eroa samantyyppisistä siis tyyppitarinan mukaisista perusopiskelijoiden töistä. Kyse on enemmänkin tradition omaksuneista opiskelijoista.

Saunamäen (2015, 4) mukaan monet opettajat sanoivat hänen aineistostaan, että kandidaatti vaiheessa opiskelijat ovat vielä ”ihan pihalla” alastaan

ja millaisia opettajia ovat. Kandidaatin töiden aiheet ja valitut tavat jatkuvat kuitenkin myös maisterin opinnäytteissä. Moni Saunamäen aineiston kan- deista on osallisena vuorostaan tämän tutkielman aineistossa maisterintöil- lään. Taiteen kandidaatin töiden kohdalla taiteellisten osuus on vähäinen, maisterintöissä taas taiteella tutkiminen on eniten käytetty menetelmä. Tämä suhde muuttuu jälleen väitöskirjojen kohdalla, jolloin taiteellisia töitä ei ole tehty montakaan taidekasvatuksen tieteenalassa tutkimushistorian aikana (Kallio-Tavin & Tavin, painossa). Pullisen väitöskirja on yksi näistä, jota on laajasti käytetty opinnäytteissä ja on vaikuttanut tulkintani mukaan monen opinnäytteeseen ja tutkimisen tapaan. Siitä kuten myös Houessoun väitöskir- jasta löytyvät lähteet ja teemat toistuvat maisterin opinnäytteissä.

Mikä voisi olla syynä taiteella tutkivien maisterinopinnäytteiden suureen määrään, kun kandidaatin töissä ja tohtorinväitöksissä määrä on vähäinen, suhteessa kaikkien tehtyjen töiden määrään? Siukonen (2002, 75) kuvaa kuin- ka taiteellisen prosessin sanallistaminen on osa taiteilijaidentiteettiin kasvua. Koska monella opinnäytteen tavoitteena on nimenomaan oman taitelijaiden- tieetin vahvistaminen, näyttää siltä, että taiteellinen opinnäyte on ensisijai- sesti oman taiteilijaidentiteetin hakemista. Pirkko Pohjakallio (2005, 173) on haastatellut kuvataideopettajia tutkimustaan varten ja opettajan identiteetti tuntui opiskeluaikana haastateltavista etäiseltä ja he samaistuivat enemmän taiteilijoihin ja taidemaailmaan. Saunamäki (2015, 69) myös analysoi, että opiskelijat eivät näe itseään vain opettajina vaan myös jopa ensisijaisesti tai- teilijoina. Saunamäki on kokenut opiskeluaikanaan, että moni opiskelee tai- dekasvatusta motiivinaan turvata taloudellinen tilanteensa, jos ensisijainen uratoive taiteilijana ei onnistukaan toivotulla tavalla.

Taidekasvatuksella on traditio, jossa omaa taiteilijaidentiteettiä on pidetty tärkeänä taidekasvattajalle. Omaan taiteen tekemiseen on kannustettu. Monia nykyisin kuvataiteen alalla toimivia taiteilijoita on lähtöisin taidekasvatuksen opinnoista. He ovat myös ehkä omalta osaltaan vaikuttaneet siihen, millaisik- si taiteelliset opinnäytteet ovat muodostuneet. Vuonna 2010 valmistui paljon Virt@ opiskelijoita. Virt@-koulutus toteutettiin Taideteollisen korkeakoulun taidekasvatuksen osastolla taiteen maisterin tutkintoon johtavaa opettajan koulutusta verkko-opiskeluna vuosina 2001–2004 ja 2004–2007. Koulutus oli suunnattu erityisesti haja-asutusalueella asuville muodollista pätevyyttä

vailla oleville kuvataiteenopettajille. Useimmilla opiskelijoilla oli pohjakoulutuksena jokin kuvataiteen alan koulutus. (Raevaara 2006, 89–90.)

Näiden opiskelijoiden opinnäytteissä on hämmästyttävän paljon samankaltaisuuksia lähteissä ja toimintatavoissa. Tulee sellainen olo, että joku on joko erityisesti suunnannut juuri näiden lähteiden äärelle tai jollain kurssilla käsitelty asioita juuri tästä näkökulmasta. Virt@ opinnot käytiin pääasiallisesti virtuaalisesti, joten onko osassa tapauksessa käynyt niin että vuorovaikutus on jäänyt puuttumaan muiden taidekasvatuksen opiskelijoiden, opettajien ja opetuksen kanssa? Kaikki ovat joko innostuneet samoista teksteistä tai sitten erilaisia näkökulmia ei olla tuotu tarpeeksi opintoihin.

Olennaista olisi kuitenkin mielestäni miettiä, onko tämä se tapa jolla taiteellista tutkimusta halutaan tehdä kuvataidekasvatuksessa? Tällaisissa tapauksissa näyttää, että taiteellinen toiminta ei tuota tietoa miltään sanattoman tiedon alueelta. Sitä on sanallistettu varsin mittavasti, jolle löytyy pitkä perinne taidekasvatuksen historiasta. Pohjakallio (2005, 43) kuvaa kuinka tuli opettajaksi Taideteolliseen korkeakouluun vuonna 1987. Hänen oman opiskeluaajan mediaan ja populaarikulttuuriin liittyvät opetussisällöt olivat vaihtuneet, kun kiinnostus yhteiskunnallisia asioita kohtaan oli vähentynyt. Opiskelijat suhtautuivat epäilevästi 1970-luvun poliittista taide- ja mediapuhetta kohtaan ja halusivat keskittyä rauhassa maalaamiseen. Opiskelijoiden kiinnostus kohdistui taideterapian ja ympäristötaiteen piirissä kehitelyihin ajatuksiin, mutta ennenkaikkea taiteen tekemiseen. Pohjakallion (2005, 216) mukaan nämä teemat nousivat merkitykselliseksi 1980- ja 1990-luvun taidekasvatuksessa, mutta näillä teemoilla on toki juurensa myös varhaisemmassa taidekasvatuspuheessa.

On kiinnostavaa, että kaikki diskurssit ja teemat, tutkimustulokset ja käsitteet, joita käytetään taiteella tutkivien opinnäytteiden yhteydessä (läsnäolo, dialogi, muistelu, leikin kaltainen taiteellinen toiminta, oman paikan hahmottaminen, sanattoman tiedon tuottaminen, jne. löytyvät Pohjakallion (2005) väitöskirjasta. Sisällysluettelosta löytyvät muun muassa otsikot: Läsnäolon ja dialogin pedagogiikka – maaginen hetki, itsen eheytyminen ja vastuu ympäristöstä, taiteellinen toiminta on leikin kaltaista, taiteellinen toiminta on kulttuurintutkimusta ja oman paikan hahmottamista, taiteellinen toiminta tuottaa tietoa sanattoman tiedon alueelta, ammatillinen identiteetti. Kiinnos-

tavaa on, että vaikka Pohjakallioon viitataan harvoin, puhetavat ovat siirtyneet. Pohjakallio (2005, 37) tutkii taidekasvatuksen historiaa koulun kuvataideopetuksen muuttuvien perustelujen kautta. Hänen mielestään näillä perusteluilla luodaan myös käsitystä sen välittämästä tiedosta. Kyse on taidekasvatuspuheen tuottamisesta ja sijoittumisesta sekä merkitysten luonnista. Pohjakallion (2005, 30) mukaan ihmisten omaksumat ajattelutavat eivät ole koskaan vain hänen henkilökohtaisia tulkintojaan, vaan ne kertovat myös yhteisön sekä yhteiskunnan tavoista ja normeista.

Siukonen (2002, 51–53) kirjoittaa esimerkin siitä, kuinka taidepuheella luodaan käsityksiä. Hänen esimerkkeinään ovat kaksi erilaista tapaa puhua teoksista. Taiteilija Mika Häkki tuo näyttelyynsä liittyvässä haastattelussa (Pohjalainen 11.9.2001) esiin näkemyksensä, että hänen teoksensa syntyvät hetken mielijohteesta kun taas Tülay Schakirin haastattelussa (Suomen Kuvalehti 31.8.2001) nousee esiin ajatus oman taiteen tutkivasta luonteesta. Siukosen mukaan näiden näkemysten taustalla on kaksi erilaista käsitystä tiedosta ja taiteilijan roolista.

Häkin puheissa nousee romanttinen inspiraatio-oppi ja Schakirin puheissa taas taidemaaailmassa 1990-luvulta lähtevä ajatus taiteesta tutkimisena ja kokeiden tekemisenä. Siukonen ei kuitenkaan usko, että kummankaan puhe pitäisi kirjaimellisesti paikkaansa. Häkin suurikokoiset ja moniosaiset teokset eivät synny pelkästään hetken mielijohteesta ja Schakirin teoksiin tulee varmasti mukaan sattumanvaraisia asioita, joita ei voi selittää tutkimustuloksiksi. Ero näiden näkemysten välillä ei ole niinkään reflektiivisyyden määrässä vaan puhumisen tavassa. Otso Kantokorpi kommentoi ylipäätään taidepuheen lisääntymistä kirjassa *Taiteellinen tutkimus* (2004):

”Taidetta sanallistetaan enemmän kuin koskaan aikaisemmin. Sitä mukaa kun puhe tulkinnan vapaudesta lisääntyy, lisääntyvät paradoksaalisesti myös valmiiksi annetut tulkintamallit. Luen vuosittain työkseni liki 2.000 tällasta A4:sta, mutta jos listaisin niissä esiin tuodun tematiikan, en tarvitsisi siihen montakaan uutta A4:sta. Samat keskeiset teemat ja sanat (identiteetti, murtuma, siirtymä, leikkaus, haava, väli-tila, epäpaikka, periferia, marginaali, reuna-alue jne.) toistuvat niissä kyllästyttävyyteen asti.” (Kantokorpi 2004, 121.)

Siukosen (2003, 53) mielestä edellä mainituissa esimerkeissä itse teoksissa ei ole mitään mikä estäisi toisenlaisen puheen tuottamisen. Nämä puhettavat juontuvat paitsi tekijöiden asemasta ja kokemuksesta taidekentällä myös heidän käyttämistään menetelmistä. Puhe tutkimisesta onkin Siukosen mukaan ensisijaisesti yksi opittu sanallistamisen muoto ja vaikka puhetta taiteesta tutkimisena on käytetty kuvataiteessa ennenkin, ajatus tutkivasta taiteilijasta on melko uusi keksintö. Ehkä johtuen tutkivan taiteilijan edelleen nuoresta ilmiöstä keskustelu saa usein sävyjä, jossa pohditaan tutkimuksen vaikutusta taiteilijaan ja taiteeseen. Hannula, Suoranta, Vadenin (2003, 89) vastaus kysymykseen tuleeko tohtorikoulutuksesta parempia taiteilijoita on ehkä tulee, ehkä ei, ja koko kysymys on heidän mielestään typerä. Ainakin Vadénin vastaus on muuttunut enemmän ”ei” kannalle *Tieteessä tapahtuu* -lehden haastattelun perusteella, jossa hän kommentoi:

”Taiteellinen tutkimus ei anna meille luovuuden kaavaa eikä se välttämättä tuota myöskään parempia taiteilijoita tai parempaa taidetta. Taiteen tekemisen taitoa on todennäköisesti parempi edistää jollain muulla tavalla kuin taiteellisella tutkimuksella.” (Hotakainen 2014, 44.)

Mutta ei tutkiminen ole ainoa asia, jota kohtaan on epäilyjä. Taideopintojeni aikana ilmassa oli usein asennetta, että opettajana toimiminen jollain tavalla heikentää taiteilijan ammatti-identiteettiä. Tällaista asennetta on havaittavissa edelleenkin, mutta silti opetustyön vaikutuksesta taiteilijana toimimiseen ei näe sellaista julkista keskustelua kuin tutkimuksesta. Taiteilijan roolin muuttuminen ylipäättään yhteiskunnassa on varmasti vaikuttanut asiaan. Taiteilijoiden ei enää välttämättä oleteta olevan yksinäisiä taiteilijaineroja vaan nykyinen taidekenttä koittaa monella tavalla murtaa modernistista perinnettä. Myös Houessou on tehnyt yhtenä väitöskirjansa taiteellisena osana tällaisen projektin. Toinen hänen kolmesta pitämästään näyttelystä oli Salon taidemuseossa vuonna 2008, joka loi katsauksen viiden tutkimuksessa mukana olevan taiteilijan prosesseihin.

”Taidemuseon edustama perinteinen, valmista ripustuskelpoista taidetta esittelevä konsepti kohtasi suttuiset, eri työvaiheissa kesken olevat, moniulotteiset ja rönsyilevät prosessit. Näyttelysalit täyttyivät materiaaleista, epävalmiis-

ta teoksista, luonnoksista, ideoista ja kehittelmistä, äänistä, hajuista ja liikkeestä. Prosessimateriaalin rinnalle ripustetut valmiit teokset tarjosivat näkökulmaa prosessissa syntyviin tuloksiin. Keskimmäiseen näyttelysaliin rakennetussa Prosessitilassa vaihtuvat taiteilijat työstivät teoksiaan yleisön nähtävinä. Yleisölle ja ryhmille avoimet työpajat tarjosivat vapaata mahdollisuutta työskennellä osin samoilla materiaaleilla.” (Houessou 2010, 10.)

Tämän tyyppistä prosessuaalista toimintaa en ole aineistossa olevista opinäytteistä juuri havainnoinut, vaikka Houessouhun laajasti viitataan ja vaikka prosessista puhutaan muutenkin paljon.

Väitettäni, että yhteiskunnassa ja taidemaailmassa on muuttunut asenne opetustyötä kohtaan saattaa tukea nykytaiteen pedagoginen käänne. Monet kuvataiteilijat työskentelevät tavoilla, joissa on vaikea enää erottaa onko kyseessä pedagoginen- vai taidetoiminta. Nykytaiteessa on tietysti tavoite hieman eri kuin kasvatuksessa ja nämä eivät ole samaa toimintaa. Tätä ajatusta on tuotu myös taideperustaisen tutkimuksen lähtökohdaksi. Kallion (2010, 20) mielestä yhteisötaide ja sen tutkimus liikkuvat monelta osin samanlaisten kysymysten äärellä kuin taidekasvatus ja sen tutkimus. Hän myös ehdottaa, että sosiaalisesti painottunut taideperustainen toiminta ja tutkimus mahdollistaisivat myös laajempaan yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen.

Nämä käännökset eivät kuitenkaan näytä merkittävästi vaikuttaneen taidekasvatuksen taiteellisissa opinäytteissä tehtyyn tutkimukseen. Tämän osoittaa vuosikausista toisiin jatkuneet samat aihepiirit, välineet ja teoriat. Tämä myös tuntuu oudolta, sillä nykyisissä opinnoissani olen kokenut, että nykyisessä peruskoulun opetussuunnitelmassa (POPS 2016) sekä taidekasvatuksen koulutusohjelman sisällöissä korostetaan ilmiölähtöisyyttä ja pyritään pois kapeasta tavasta ajatella taidetta tai taidekasvatusta. Opiskelijat myös toteuttavat paljon erilaisia projekteja, joiden toimintatavat ja aiheet ovat kirjavia. Tällainen näkökulma on kuitenkin taiteellisissa opinäytteissä vähemmistössä. Tavat istuvat sitkeässä eikä edellä mainittuja toimintatapoja nähdä mahdollisena taiteellisena tutkimuksena? Ongelmallista on, jos taiteella tutkiminen ymmärretään hyvin kapeasti ja jos siihen ei saada uusia teoreettisia näkökulmia.

Ihmiset sosiaalistuvat eri puhetapoihin. Siukonen (2002, 53) kirjoittaa kuinka taiteilijaksi kasvamiseen kuuluu myös eräänlainen oman prosessin sanallistaminen ja kuinka puheessa omasta taiteesta on usein kyse opituista puhetavoista. Siukonen kirjoittaa kuinka taiteilijalle on nykypäivänä ehkä uran kannalta tärkeämpää oppia kuinka taidemaailma toimii kuin miten esimerkiksi veistos tehdään. Mietin myös kuinka paljon opinnäytteissä vaikuttaa opittu puhetapa ja kuinka opiskelijat ovat siihen sosiaalistuneet.

KEHOLLISUUS – HILJAINEN TIETO – SANALLISTAMISEN VAIKEUS

Taiteen tekeminen on tekemällä tietämistä ja ajatteleminen. Taiteellinen ajattelu on muuta kuin ajattelua aivoilla, se on ajattelua keholla, tietämistä tasoilla joka ei avaudu muuten. Juha Varton (2005, 134) mukaan fenomenologiassa maailmaa tarkastellaan subjektiivisen kokemuksen lähtökohdasta, ei ennalta määriteltynä. Inkeri Sava (1998, 111) kirjoittaa, että tietoa maailmasta saadaan kokemuksen ja aistien avulla. Käden taito liittyy tähän osaamiseen. Jouko Pullinen pohtii näkemistä osana taiteellista tutkimusta.

PULLISEN mukaan (2003, 20–22) länsimaissa näkeminen on yhdistetty tietämiseen. Hänen mielestään taiteen tekeminen on moniaistinen maailmasuhde, kuvataiteilija on ruumiillisessa suhteessa ympäristöönsä, jolloin tällaista näkemistä ei voida kutsua silmän vaan lihan viisaudeksi. Hän väittää, että tietoa pitää ymmärtää maailmassa olemisen muodoksi. Ihmisen maailmassa olemisen tarkoittaa, että hän on hermeneuttinen olento, suhteessa ulkomaailmaan, eikä yksinäinen kartesiolainen subjekti.

Sekä opinnäytteissä kuin tässä Pullisen työssä nostetaan usein esiin taidon kysymykset osana kehollisuutta. Pullisen (2003, 26) mukaan käden taito liittyy hiljaiseen tietoon ja taidon oppimiseen. Opinnäytteissä viitataan hiljaisesta tiedosta kirjoittaessa Hannele Koivuseen ja useimmiten artikkeliin kirjassa *Taide tiedon lähteenä* (1998), jossa hän käsittelee hiljaista tietoa. Tähän viittaa myös Pullinen väitöskirjassaan. Vaikka Koivuseen ei viitata erityisen usein opinnäytteiden lähdeluettelossa (12 kpl), niin häneen viitataan myös

Pullisen tekstin kautta. Pullisen kautta viitataan myös Polanyihin, jonka kehittänyt käsite *hiljainen tieto* (*tacit knowledge*) on. Hiljainen tieto esiintyy myös käsitteenä teksteissä ilman, että viitataan keneenkään kirjoittajaan.

Siukonen (2002, 80) kirjoittaa kuinka Hannele Koivunen on tehnyt Suomessa hiljaisen tiedon käsitettä tunnetuksi ja sen jälkeen sitä on käytetty myös tietänyttyypisen taiteen tekemisen ja meditatiiviseen toiminnan puolesta puhumisessa. Koivunen (1998b, 204) määrittelee hiljaisen tiedon Polanyin määritelmää laajemmin, jolloin siihen sisältyy ”kaikki se geneettinen, ruumiillinen, intuitiivinen, myyttinen, arkkityyppinen ja kokemusperäinen tieto, jota ihmisellä on, vaikka sitä ei voida ilmaista verbaalisin käsittein.” Opinnäytteissäkin hiljainen tieto tuntuu kiinnittyvän juuri tämän tyyppiseen kuvaukseen taiteen tekemisestä. Taiteelliseen prosessin liittyy esimerkiksi meditaatiota ja taiteen tekeminen on hidas ja hiljainen prosessi. Hiljainen tieto tuntuu tulevan merkittäväksi käsitteeksi kun kyseessä on joku käsityöhön perinteisesti liitetty asia. Hitaan ja hiljaisen prosessin ei opinnäytteissä nähdä kuuluvan esimerkiksi mediataiteen tekemiseen vaikka kyseessä onkin Koivusenkin mukaan kaikessa tietämisessä vaikuttava asia. Erityisesti taidegraafikkona minua kiinnostaa, että moniin taidegraafikalla tehtyihin opinnäytteisiin liittyy käsite hiljainen tieto. Myös Jouko Pullinen tekee väitöskirjassaan taidegraafikkaa.

En kiellä taitoja ja hiljaista tietoa tai grafiikkaan kuuluvaa tekniikoiden opettelua, mutta minusta on kummallista, että nämä asiat tuntuvat tulevan esiin, kun kyseessä on taidegrafiikka. Eikö grafiikkaan saisi muuta näkökulmaa kuin tekniikka ja käsityöläistaito? Taidegraafikkaa käytetään esimerkiksi katutaiteessa muun muassa puupiirroksena. Jos tällaisen teoksen laittaa esille julkiselle paikalle ilman lupaa, kannattaa olla hiljainen, mutta prosessin ei kannata olla hidas. Puhe taidegrafiikan käsityöläisestä hitaasta prosessista ei siis ole mitenkään taidegrafiikkaan erottamattomasti liittyvä asia. Tätä voi pitää myös opittuna puheenpartena ja taiteilijaidentiteetin muotona. On myös vaikea uskoa, että kyseessä olisi asia joka nyt on vain sattunut ilmaantumaan. Voisiko jälleen kerran yksi syy olla, että koska prosessista puhuminen on vaikeaa, opiskelijat ajautuvat kirjoittamaan samaan tapaan hiljaisesta tiedosta ja prosessista kuin muut ovat kirjoittaneet, koska eivät keksi mitä muutamaankaan voisi taiteella tutkia? Mahdolliset edeltävät työt ”hitaasta prosessista” ohjaavat opiskelijat kirjoittamaan näin.

Siukosen (2002, 97) mielestä kuvataiteilijan koulutus ei enää jatku systemaattisena taidon harjoittamisena ja taideteoksen onnistuneisuutta ei tänä päivänä mitata suoraan taidon määrällä. Myös taidekasvatuksessa korostetaan erilaisia sisältöjä pikemmin kuin jonkin tietyn teknisen taidon oppimista. Varton (2011, 28) mukaan taidekasvatuskeskustelussa nousee esille halu kehittää käsityötaitoja, koska ne nähdään olevan tärkeitä toiminnan ja ihmisten identiteetin kannalta. Varton mielestä näissä keskusteluissa unohdetaan, että käytäntö (praksis) on muuttunut ja asian katsominen kauempaa (theorein) osoittaa, että tietyt osaamisen alueet ovat menettäneet merkityksensä tässä ajassa. Hänen mielestään taiteen kentällä on tapahtunut nopeasti (vuosien 1980–2010 aikana) paljon muutoksia, joihin tällainen keskustelu ei ole ehtinyt mukaan.

Siukosen (2002, 80–81) mukaan Polanyi näki, että hiljainen ulottuvuus on keskeisellä sijalla myös oppimisessa, mutta Elisabeth Jernströmin tutkimus osaltaan kyseenalaistaa tämän: tieto ei välttämättä siirry sanoitta. Tällä monet opiskelijat myös perustelevat taiteellisen prosessin sanallistamista. Kun oppii sanallistamaan omaa taiteellista prosessiaan voi opettaa toisia. Tätä tavoittelin itsekin jollain tapaa seminaarityössäni keskittyessäni erilaisten harjoitteiden tarkkailuun. Myös Varto (2008, 68) määrittelee taidon sellaiseksi, johon liittyy kyky opettaa asia toiselle. Varton mukaan on osaamista, tietämistä ja taitamista. Hänen mielestään pyörällä ajo on hyvä esimerkki osaamisesta. Sen joko osaa tai ei osaa ja sitä ei voi toiselle sanallisesti opettaa. Tietäminen on asioiden käsitteellistä hallintaa. Asioiden käsitteellisellä hallinnalla ei kuitenkaan saavuteta ymmärrystä miten kuuluisi toimia, koska käsitteiden suhde keskenään ei ole sama kuin käsitteiden suhteet maailmassa. Taitaminen on osaamisen ja tietämisen yhdistelmä. Taitaminen ei ole osaamista ilman ymmärrystä tekemisestään. Taitoon sisältyy aina oivallus toiminnan periaatteista ja sitä täytyy kyetä ohjaamaan ja opettamaan.

Siukosen (2002, 80) viittaman Jenströmin tutkimuksessa osoitetaan, kuinka kertominen on tärkeä strategia mestari-oppilas opetustilanteessa. Tutkimuksen tärkeä havainto koskee kielen ja kertomisen roolista opittaessa ammattiin, joka Siukosen mielestä muistuttaa kovasti kuvataiteilijan työtä eli fiktiosta oppimista, kuvan sanallista selittämistä ja tiedon metaforisuutta. Hänen mielestään taidetta sivuavissa käsityöläistaitojen ihailemisessa saa-

tamme helposti innostua ylistämään hiljaista tietoa. Kertomisen merkitys on kuitenkin siinä, että sillä kierretään asian ympärillä ja puhutaan vertauskuvallisesti.

”Samat kertomukset ja kertomisen tavat saattavat myös kulkea sukupolvelta toiselle. Näin anekdooteista ja jutuista rakentuu eräänlainen käänteinen muistiteatteri, jonka avulla sinänsä hankalasti sanallistettavia tuntoaistiin pohjaavia työvaiheita voidaan ilmaista ja välittää eteenpäin.” (Siukonen 2002, 82.)

Siukonen kirjoittaa tunnistavansa omasta taiteen tekemisestään hiljaisen tiedon piirteitä, mutta ei ole Koivusen tavoin vakuuttunut siitä, että raja olisi välttämättä siinä, mitä kyseisistä asioista voidaan ilmaista käsittein. Voi olla, että kyseessä on se, mitä asioita on tarpeen ilmaista verbaalisesti. (Siukonen 2002, 81.) Siukosen mukaan (2011, 35) on eroa puhummeko omakohtaisesta tiedosta, ”joka mahdollisesti on hiljaista, vai puutteellisesta kyvystä selittää, epäselvä ulosanti ei sinällään tee tiedosta hiljaista”. Onkin kahdenlaista tietoa, jota on vaikea sanallistaa. Osalle työn vaiheista voi antaa selkeän sanallisen muotoilun, mutta on olemassa sellaisia fyysiseen tuntumaan liittyviä asioita, joiden selittäminen ei mahdollisesti koskaan onnistu. ”Kinesteettistä tietoa ei voi hankkia älyllisin keinoin. Tältä osin hiljainen tieto jää nimensä veroiseksi.” (Siukonen 2011, 35–36.)

Näistä tulkinnoista olen samaa mieltä, mutta kuten Siukonen kirjoittaa suhtaudun epäilevästi Koivusen tulkintaan että hiljaiseen tietoon kuuluisi välttämättä erityisen myyttisiä piirteitä. Yhtenä esimerkkinä lihasmuistia harjoitetuissa tilanteista on vaikka pianon soitto. Soitettavan kappaleen voi kyllä kirjoittaa nuotteihin, voi sanallisesti kertoa mikä sormi kuuluu tulla millekin koskettimelle, mutta soittaessa ei voi alkaa miettimään näitä asioita, koska siinä vaiheessa soitto ”menee sekaisin” ja tipahtaa kärryiltä. Tämä on varmasti tuttua kaikille jos on tehnyt koskaan jollain tavalla lihasmuistiin meneviä harjoitteita. Mutta ei siinä ole välttämättä mitään erityisen mystistä.

Tieteenfilosofi Kiikeri & Ylikosken (2011, 49) mukaan hiljainen tieto on herättänyt paljon keskustelua tieteentutkimuksessa ja sitä käytetään tutkimuksissa usein laajassa merkityksessä. Kirjoittajien mielestä hiljaisen tiedon

käsitteen esille tuominen tutkimuksessa on kyllä ansiokasta, mutta hiljaisen tiedon käsitettä olisi hyvä eritellä käyttötarkoituksen mukaan, jottei tapahtuisi käsitteen mystifiointia. Muuten on vaarana yhtä suuret filosofiset ongelmat, kuin mitä käsitteen käyttöönoton oli tarkoitus ratkaista.

Polanyi kehitti hiljainen tieto -käsitteen osana loogis-empiriistä tieteen-kritiikkiään (Siukonen 2002, 80). Hiljaisen tiedon käsite syntyi, kun kemisti ja filosofi Michael Polanyi kirjoitti siitä teoksessaan *Personal Knowledge* (1958). Polanyin (1983, 3–4) kuvauksen mukaan hän vaihtoi tieteenteon filosofiaan, koska hän koki aikanaan ongelmaksi, että itsenäisen tieteellisen ajattelun kieltäminen tuli sosialistisen teorian piiristä ja perustui sen kykyyn vakuuttaa lupausta tieteellisestä varmuudesta. Hän ymmärsi myös, että tämä johtui vahvoista moraalista motiiveista. Hänestä vaikutti, että koko sivilisaation läpäisi äärimmäisen kriittisen selkeyden ja vahvan moraalisen omantunnon välinen ristiriita ja hän päätti tutkia tämän tilanteen juuria. Polanyin mukaan hänen etsintänsä on johdattanut kohti uutta ajatusta inhimillisestä tiedosta, joka tarkoittaa sitä, että me tiedämme enemmän kuin voimme kertoa.

Koivunen (1998b, 201–202) kirjoittaa artikkelissaan Jaan Kaplinskista, joka kritisoi ihmisen rakentamaa käsitteellistä maailmaa ja ihannoi tilaa, jossa ihminen palaisi aitoon, välittömään kokemukseen. Pinnan päällä näkyvä käsitteellisyys on tietoista, jolla ei voida saavuttaa asioiden todellista olemusta. Koivusen mukaan Kaplinski puhuu tässä hiljaisesta tiedosta ja esittää, että myös Maurice Merleau-Pontylla on samankaltainen näkemys siitä, että ihmisellä on ruumiissaan kieltä alkuperäisempi suhde maailmaan. Pasasen mukaan Merleau-Ponty pyrkiin kehittämään uudenlaista mielen filosofiaa. Siinä oli keskeistä ihmisen yhteys maailmaan, aikaan ja paikkaan sidottuna, ei-käsitteellisenä ja vastavuoroisena suhteena, joka Descartesin järjestelmästä oli suljettu pois. (Pasanen 2006, 78–82.) Merleau-Pontyn filosofassa ihmisruumis on maailmassa toimimisen väline, joka määrää yksilön näkökulman maailmaan (Määttänen 2012, 232). Merleau-Pontyn mielestä kaikki filosofiset ongelmat olisi otettava uudelleen käsittelyyn havaintoa koskevien kysymysten kautta (Lefort 2006, 8).

Myös Houessou (2010, 31) käyttää Merleau-Pontyn kirjoituksia teoreettisena lähteenä. Houessoun mukaan taitelija edustaa Merleau-Pontylle maailman tulkkiä, joka luo katseensa maailmaan ja maalaa sitä, ollen kiin-

ni maailman lihassa. Houessoun mukana myöhemmässä fenomenologisessa keskustelussa on olemassa useita käsitteitä kuvaamassa kokemuksellista, aistista ja kehoon sidottua tietoa. Hän käyttää väitöskirjassaan Jaana Parviaisen käsitettä kehollinen tieto. Houessoun mukaan fenomenologit vaativat tieteellisen ajattelun paluuta inhimilliseen todellisuuteen ja kokemuksen lähteille. Pasasen (2006, 90–91) mukaan maalaustaide antaa Merleau-Pontylle mahdollisuuden luoda kokonaisvaltaisen ymmärryksen havaintoon perustavasta maailmasuhteesta. Maalauksessa on näkyvissä aistihavainnon ja tietoisuuden keskinäinen yhteys.

Suhtaudun epäillen siihen, että tällaisen asian tutkimista ja tietämistä edistää kovinkaan paljoa se että ihminen tekee taideteoksia, kirjoittaa samalla tuntemuksiaan tästä asiasta ja alkaa sen jälkeen yhdistellä näitä asioita filosofien kirjoituksiin havaintokokemuksesta. Pasasen (2006, 95) mukaan Merleau-Pontyn ansiona voi pitää filosofian palauttamista puhtaasta hengestä todelliseen maailmaan. Me olemme tässä maailmassa olevia ihmisiä, eikä ihminen ei voi ottaa muuta näkökulmaa kuin minkä oma ruumiimme asettaa. Pasasen (2006, 96) mukaan Merleau-Pontyn filosofiassa on kuitenkin huomattavien ansioiden lisäksi puutteita ja epäjohdonmukaisuuksia, joista hän oli itse tietoinen ja oli aloittamassa näkemystensä radikaalia uudelleen arviointia, mutta kuolema keskeytti tämän työn.

En ole niin paljoa perehtynyt fenomenologiaan tai ylipäätään filosofiaan, että pystyisin vertailemaan kovinkaan syvällisesti eri filosofien ajatuksia tai jatkaa tässä opinnäytteessä Merleau-Pontyn keskeytynyttä työtä. Mutta kovin laajaa filosofista ja fenomenologista perehtyneisyyttä ei vaikuta olevan tyyppitarinan eli aineiston perusteella monella taiteellisen opinnäytteen tekijälläkään. Vaikka Merleau-Ponty kirjoittaa maalauksesta ja hänen ajattelunsa voi epäilemättä olla hyvinkin innostavaa taidetta tehdessä, ei hän kuitenkaan seisonut itse maalaustelineen edessä, kuten Siukonen (2002, 83) kirjoittaa. Kyseessä olevat ongelmat ovat filosofisesta keskustelusta syntyneitä.

Aineiston perusteella näyttää, että päiväkirjamerkintöjen koetaan olevan jotenkin lähempänä alkuperäistä suhdetta kokemukseen, vaikka moni kyllä tiedostaa kirjoittaessaan, että päiväkirjakirjoitus on etäännytetty kokemus kehollisuudesta. Kuitenkin kehollisuuteen tuntuu liittyvän ajatus jostain tavoiteltavasta, alkuperäisemmästä suhteesta maailmaan, jonain käsitteellisy-

den ulkopuolella olevana. Miten tällaiseen alkuperäiseen tilaan olisi päästävissä tai kuinka alkuperäisyyden ajatus muodostuu siitä, että kirjoitetaan päiväkirjaan huomioita omasta työskentelystä. En ole myöskään varma onko päiväkirjan pitäminen ehdottoman autenttista. Miten päiväkirjamerkinnot ovat lähempänä hiljaista tietoa ja miten se tulisi tätä kautta sanallistetuksi? On myös vaikeaa nähdä, kuinka ”*ihminen tulee omaksi itsekseen hiljaisen tiedon avulla?*” (Koivunen 1998, 127). Eli siis kokemuksen avulla. Tulla omaksi itsekseen? Mistä silloin tullaan ja mikä silloin täydentyy?

Hiljaisessa tiedossa on lohdullisia piirteitä. Sen määrittelemättömyys on tärkeää. Kuitenkin hiljaisen tiedon käyttäminen tietoisesti, esimerkiksi taiteellisen tutkimuksen apuvälineenä, todisteena, metodina tai muuna sellaisena on vähintäänkin hankalaa. (Siukonen 2002, 82.) Koivusen mukaan hiljaisen tiedon perimmäistä elämyksellisyyttä tai totuutta voidaan lähestyä taiteen ja intuition kautta, mutta kun se tulee tietoiseksi, se on jo koodattu ja etäännytetty alkuperäisestä kokemuksesta. Koivunen ei kuitenkaan kiistä etteikö ei-verbaalilla hiljaisella tiedolla olisi yhteyttä verbaaliseen ja päinvastoin: ”Kielen kautta olemme sidoksissa yhteiseen hiljaiseen tietoon” (Koivunen 1998, 205.)

Siukonen (2002, 81–82) pohtii onko nykypäivän taiteilijoilla vähemmän hiljaista tietoa ja onko se vähentynyt jonkun muun tiedon kustannuksella. Vai olisiko niin, että sanallistaminen on suhteessa aina olemassa olevaan ympäristöön ja lisääntynyt puhe hiljaisesta tiedosta todistaa, että asiat eivät välttämättä ole verbalisoinnin ulkopuolella. Näitä asioita otetaan vaan puheeksi tarpeen mukaan, jolloin voisi tulkita, että lisääntynyt puhe hiljaisesta tiedosta ja taiteeseen liittyvästä ”toisenlaisesta tietämisestä” kertoo lisääntyneestä tarpeesta tuollaisen tiedon olemassaoloon.

Pullinen (2003, 11) tuo ilmi epäilyksen miksi tarvitsee oikeastaan kirjoittamista, kun kuvat puhuvat puolestaan, omalla kielellään. Kuvat toki puhuvat omalla kielellään, mutta olen sanallistamiseen kasvaneen kuvataiteilijasukupolven edustaja, joten minusta taas taiteilijan vaatiminen mykkyYTEEN olisi ärsyttävää. Tunnistan mitä suurimmissa määrin sanallistamiseen liittyvät ongelmat, olen jopa kirjoittanut siitä seminaarityössäni yhden luvun. Olen kuitenkin samaa mieltä esimerkiksi Kallion (2008, 107) kanssa, että kuva ei yksinään riitä argumentiksi tutkimuksessa. Tästä nousee usein keskustelua, kuinka tällainen ajattelu ei arvosta taidetta itsessään. Kohdallani kyse ei aina-

kaan ole taiteen arvostuksen puuttesta ja tuntuisi jotenkin nurinkuriselta miksi kukaan, joka työskentelee taidekasvatuksen parissa ei arvostaisi taidetta. Vaikka kieli on epätarkkaa ja tekstin vastaanottaminen on tulkintaa, teksti on kuitenkin tulkinnanvaraisuudessaankin tarkempaa ilmaisua kuin taideteos. Ongelmahan tulee tietysti siinä, että taiteilijan tulee hallita sekä teksti, että taiteen tekeminen.

Tästä ongelmasta nuiva suhtautuminen taiteen tohtorinväitöksiin usein kumpuaakin. Helposti käytetään myös halventavaakin sävyä kun puhutaan ”taiteen tieteistämisestä”. Kuvanveistäjä Pekka Pitkänen sanoo Taide-lehden haastattelussaan ettei tiedä mitään niin ällöttävää kuin omasta taiteestaan väitöskirjaa tekevää taiteilijaa, joka pyrkii sillä tavoin professorin virkaan. Hänen mielestään monia ikäpolvensa taiteilijoita vaivaa ”älytismi”, tai tittelinismi. Hän ei suhtaudu kovin suopeasti myöskään taiteen raja-aitojen hälventämiseen. Se on Pitkäsen mielestä näpertelyä eikä ollenkaan kuvanveistoa, jolloin se ei ole kiinnostavaa. (Hietaniemi 2011, 12.) On tietenkin ymmärrettävää, että jos titteli on ainoa mitä väitöskirjan teolla hakee, niin eihän se kovin kiinnostavaa tai arvostettavaa ole, mutta ehkä se ei ole ainoa motiivi uuden tutkimusmenetelmän kehittämiseen. Eivätkä kaikki taiteilijat näe omaa työtään samanlaisena puhtaana taiteen tekemisenä kuin Pitkänen. Taiteen puhtauden tiellä tuntuukin olevan jatkuvasti ongelmia. Maria Huhmar-niemi (2015) tuo kirjoituksessaan esiin kuinka usein esitellessään soveltavaa kuvataidetta kuulee kritiikkiä taiteen valjastamisesta jonkin muun alan palvelukseen. Hän kuitenkin tuo ilmi kuinka taiteilijat itse ovat halunneet laajentaa toimintaansa. Esimerkiksi, taiteilijalla voi olla ympäristöön liittyviä vakau-muksia ja haluaa sen vuoksi tehdä yhteistyötä luonnontieteilijöiden kanssa. Suhtautumiseni tämän hetken taidepoliittiseen keskusteluun taiteen hyvinvointi- ja terapiavaikutuksista ja taiteen rahoituksen suuntaamisesta sekä vähentämisestä on hyvinkin kriittinen (johon en tässä opinnäytteessä tämän enempää keskity), mutta suhtaudun epäillen myös taiteen puhtautta vaaliviin ylistyksiin. Ei se, että taiteilija tekee tutkimusta tai yhteistyötä muiden alojen kanssa taidetta automaattisesti huononna. Huonoa taidetta syntyy kyllä ihan muutenkin. Tällainen asenne tuntuu kuitenkin näkyvän jossain määrin myös maisterin opinnäytteissä. Taide halutaan nähdä taiteena eikä yhteydessä mihinkään muuhun, vaikka opiskellaankin taidekasvatusta. Opinnäytteiden lähtökohdissa ja kysymyksen asetteluissa on tietenkin eroja.

Jyrki Siukonen (2011, 86) pohtii onko taiteen tekeminen todella niin mahdollista yhdistää muuhun kuin modernistiset miesveistäjät antavat ymmärtää viitaten omiin esimerkkeihinsä kirjassa *Vasara ja Hiljaisuus*. Mielestäni sanallistamisen ei tarvitse tarkoittaa kuvien auki selittämistä tai prosessista kirjoittamista. Siukonen (2011, 10) kirjoittaakin ongelmasta, kuinka hän koittaa kirjoittaa puolustusta asialle, jota ei oikeastaan tarvitsisi sanallistaa. Kimmo Sarje (2011, 48) on kritisoinut Taide-lehden artikkelissa *Uusi ja vanha taiteellinen tutkimus* Siukosen artikkelia *Silence and Tools: (Non)verbalizing Sculptor's Practice* siitä, että hän pyrkii kurkistamaan mykän käsityöläisen maailmaan, jossa heitetään hyvästit tungettevalle teorialle, mutta hän haluaisi kuitenkin kirjoittamalla ilmaista käsityöläisen taidon.

Tämä paradoksi liittyy mielestäni aina taiteella tutkimiseen. Sanallistamisen vaikeus tulee myös oppinäytteissä esiin. Vaikka työn lähtökohta olisi hyvinkin käsitteellinen ja vaikka työskentely tapahtuisi muuten kuin perinteisiin käsityöläistaitoihin yhdistettynä, mielestäni taiteessa ollaan myös hyvin konkreettisten taitojen ja asioiden äärellä. Taide on konkreettisemmin kiinni materiaalisissa olosuhteissa kuin filosofiset kysymykset. Siukosen (2011, 10) mukaan käsitetaide viittaa siihen, että taide syntyy ajatuksissa, mutta myös silloin voidaan kysyä missä ajatukset syntyvät. Teoksen ajatus saatetaan helposti ajatella irralliseksi tekemisestä. Hän myös pohtii, että voiko käydä niin, että myös itse sanallistettava idea täsmentyy tekemisen ja sanallistamisen myötä.

Siukonen (2002, 78) pohtii millainen side on visuaalisen taideteoksen ja sitä sanallistavan ilmaisun välillä. Yhtenä esimerkkinä tästä on Martin Heideggerin essee *Taideteoksen alkuperä*, jossa hän kirjoittaa van Goghin maalauksesta. Tässä yhteydessä teoksen tekijä ja sanallistaja ovat tosin eri henkilöitä. Siukosen mielestä hermeneuttinen kehä toimii tässä tapauksessa ja Heideggerin tekstistä seuraa runsain mitoin tulkintaa, mutta hän kritisoi sitä, ettei näissä tulkinnoissa koeta tarpeelliseksi palata van Goghin teoksen ääreen.

”Kukaan ei ilmoita käyneensä katsomassa kyseistä maalausta ja epäselväksi jää oliko Heidegger sitä omin silmin nähnyt. Toisin sanoen sanallistetut ilmaisut alkavat elää omaa elämänsä irrallaan niiden visuaalisesta kohteesta, joka vähitellen muuttuukin tarpeettomaksi. (Maalaus)taide täydellistyy – tai löytää alkuperänsä – taas kerran sanoissa.” (Siukonen 2002, 78.)

KÄSITTEELLISTÄMINEN

EDELLÄ oli esimerkki kuinka Hannele Koivunen viittaa Michael Polanyiin, josta hän tekee oman tulkintansa. Tämän jälkeen Jouko Pullinen viittaa Hannele Koivuseen, jonka jälkeen opinnäytteissä viitataan Pulliseen (tai Koivuseen). Tällöin käy helposti niin, että ei puhuta enää Polanyin käsitteestä tacit knowledge vaan taidekasvatuksen laitoksen taiteellisissa opinnäytteissä esiintyvistä edellä mainittujen kirjoittajien tulkinnasta. Ei ole mitään väärää käyttää eri kirjoittajien tulkintoja eri käsitteistä. Tarkoituksena ei olekaan tavoitella mitään alkuperäistä oikeaa tulkintaa käytetyistä käsitteistä. Silti kannatan akateemista traditiota alkuperäislähteiden käytöstä sen verran, että toivoisin käsitteitä kohtaan jonkinlaista ”alkuperäistä yhteyttä”. Ei siksi, että kuvittelisin, että esimerkiksi oma tulkintani Polanyin ajatuksista olisi jotenkin oikeampi (esimerkiksi itse nojautun hiljaisen tiedon -käsitteen kohdalla Jyrki Siukosen tulkintaan) vaan, että olisi hyvä olla tietoinen siitä käsitteestä, jota käyttää, mistä se on lähtenyt ja lukea vähän käyttämänsä teorian kehittäjän ajatuksia. Myös Hannula, Suoranta & Vadén (2003, 18) esittävät taiteelliselle tutkimukselle vaatimukseksi, että työntekijä hallitsee akateemisen perinteen, pystyy sijoittamaan tutkimuksensa siihen ja käyttämään sen välineistöä. Tähän kirjoittajat vielä lisäävät vaatimuksen, että välineistöä tulisi käyttää uutta luovalla tavalla.

Tästä tullaankin takaisin ikuisen taiteellista tutkimusta vaivaavaan kysymykseen, sanallistamiseen ja käsitteiden käyttöön ja siihen mikä on teorian paikka tutkimuksessa. Käsitteet ovat yliopiston työkaluja. Niitä luodaan, käytetään, ja uudelleen määritellään. Teorioita on kehitelty lukemattomia, ei vain filosofisia ongelmia varten. Jotta tyyppitarinaan saataisiin erilaisia näkökulmia ja päästäisiin keskustelemaan asioista, olisi hyvä käyttää erilaisia käsitteitä ja teorioita. Muuten käy helposti niin, että jäädaan mielipiteiden, kokemuksien ja reflektion tasolle, teorian taso ei toteudu, yksityinen jää yksityiseksi ja yleinen jää kovin ohueksi. Vaikka opinnäytteet antavat aina oman erityisen näkökulmansa asiaan, kuinka paljon näkökulmia oikeastaan tuleekaan uusia jos aina tukeudutaan samoihin teoreettisiin lähteisiin samalla tavalla?

On myös ongelmallista, jos koulutusohjelmassa ei millään tavalla käydä läpi filosofisia ongelmia opintojen aikana, mutta opinnäytevaiheessa käyte-

tään näitä teorioita. Filosofien käyttö teoriana on mitä tavanomaisinta yliopistoissa, mutta taidekasvatuksen koulutusala poikkeaa oletettavasti perinteisistä humanistisista aloista siinä, että siinä ei ole niin vankkaa kirjoitus- ja lukemisperinnettä. Monien muiden alojen opinnoissa opiskelu on huomattavasti teoreettisempaa. Taidekasvatuksella vallitsee vahva kokemukseen ja tekemiseen perustuva opetustapa. Maisteriopinnoissa on enemmän teoreettisesti painottuneita opintoja, mutta näin opiskelijanäkökulmasta vaikuttaa, että teoreettinen opiskelu hakee osin vasta muotoaan.

Anttilan (2006, 42) mukaan ontologisten perusteiden määrittely johtaa tutkimuksen teoria- ja käsitevalintoihin. Hän on tehnyt havainnon, että monissa taiteelliseen käytännön työskentelyyn liittyvissä tutkimuksissa etsitään taustakäsitteitä fenomenologeilta kuten Merleau-Pontylta. Koska jokainen suuri nimi (fenomenologiassakin esimerkiksi Merleau-Ponty, Heidegger ja Husserl) edustaa vahvasti omaa tieteenfilosofista näkemystään, jonka taustalla voi olla hyvinkin paljon toisistaan poikkeavia ontologisia näkemyksiä, joten on syytä tutustua laajemmin kunkin filosofin ajatuksiin eikä käyttää vain muutamaa käsitteä tarjoutuvaa teosta. Kysymys onkin, että onko taiteellisten maisterin opinnäytteiden kohdalla tämä mahdollista tai ollenkaan tarpeellista?

En usko, että on mahdollista, että opiskelija alkaa opinnäytteensä yhteydessä opiskella filosofiaa ja löytää vasta siinä vaiheessa kirjat joihin viittaa, jos ei ole millään tavalla tullut opintojensa aikana tietoiseksi filosofiassa käydyistä keskusteluista. Filosofian historia ja siinä käydyt pohdinnat ovat erilaisia kuin taidekasvatuksen kysymyksenasettelut. Filosofisia kysymyksiä on pohdittu pari tuhatta vuotta ja ne eivät ihan hetkessä avaudu. En usko, että tällaisten asioiden sisäistäminen on mitenkään mahdollista 30 op laajuisen opinnäytteen kirjoittamisen yhteydessä. Ja miten ihmeessä opiskelija voisikaan olla tietoinen filosofiasta, jos on opiskellut taidekasvatusta, johon tällaisten kysymysten pohtiminen ei ole mitenkään laajasti kuulunut puhumattakaan, että opinnoissa ylipäätään opiskeltaisiin mitenkään erityisesti tietoteoriaan liittyviä asioita.

Ongelma ei koske pelkästään filosofiaa. Opinnoissa kyllä luennoilla viitataan milloin Martin Buberiin, John Deweyyn, Marjo Räsäseen kuin Michel Foucaultiinkin, mutta opinnoissa ei käydä läpi erillisellä teoreettisella kurssilla esimerkiksi nykyeurooppalaista ajattelua, kriittistä kasvatusta tai taideteo-

rioita. Kurssien yhteydessä on kyllä usein mainittu kirjallisuutta, johon voisi perehtyä, mutta näiden kirjojen teorioiden tuominen käytännön opiskeluun jää osin vaillinaiseksi. Sitä paitsi, jos opiskelijoilla ei ole minkäänlaista peruspohjaa teorioista tai ymmärrystä minkälaiseen keskusteluun teorialiittävät, ei lopputuloksena voi olettaa muuta olevankaan kuin pintapuolista teorian käyttöä ja toisiinsa oudosti yhdistettynä. Olisi tärkeää käydä läpi perusteet, että on olemassa lukuisia erilaisia käsityksiä siitä mitä on tieto, ennen kuin hypätään ajatukseen, että meidän tutkimusalan tutkimusmenetelmä tuottaa ”kokonaan toisenlaista tietämisen tapaa” (Kallio 2010, 16) ennen kuin on käynyt edes selväksi mitä se ”toinen tapa” sitten on. Kuinka voisi jakaa käsitystä taiteesta toisenlaisena tietona jos ei ole vielä edes käsitystä, onko taide edes tietoa ollenkaan ja jos on, millaista tietoa?

Mutta mitä ovat sitten ne muut tavat ja mitä on tiede? Siukosen (2002, 58) mukaan kuvataiteen ja tutkimisen suhde riippuu myös siitä miten tiede määritellään, johon hän esittää kolme eri vaihtoehtoa. Ensimmäisessä ajatellaan kaiken tieteellisen toiminnan olevan pohjimmiltaan samanlaista. Siukosen mukaan fenomenologiasta ammentava Varto olisi eräänlaisen yhtenäisen tieteenkäsityksen kannalla. Varto (2004, 56–59) kirjoittaa tutkimuksesta esille saattamisena ja fiktio on hänen mielestään esille saattamisen muodoista ensimmäinen, joka tarkoittaa mitä tahansa ilmaisun ilmaisua. Varton mielestä on aina olemassa ihmisiä, joille tämä fiktion vapaus on sietämätöntä eivätkä kestä lukea mitään mikä ei ole ”totta”, mutta ilmaisullisuuden vapauden aste on hänestä suorassa suhteessa tietämiseen.

Siukosen (2002, 59) mukaan Varto korostaa Platonin tarkoittaneen sanalla poiesis ”esille saattamista”, ja muistuttaa että olemme unohtaneet kuinka olennaisesti yhtä ovat erilaiset tavat saattaa esille. Näin siis taiteellisessa luomisessa ja tieteellisessä tutkimisessa olisi kyse pohjimmiltaan samasta esille saattamisesta. Siukosen tulkinnan mukaan Varton lähestymistapa taiteellistaa tiedettä yhtä paljon kuin tieteellistää taidetta. (2002, 59.)

Siukosen (2002, 58) mukaan toisessa tieteenmäärittelyn vaihtoehdossa tieteissä ajatellaan olevan olennaisia eroja, joten kuvataide tulee määritellä omaksi tiedonalueekseen. Kolmas vaihtoehto on ajatella, että tieteen ja taiteen tehtävät eroavat toisistaan, jolloin taide ei voi ottaa toista roolia menettämättä jotain itsestään. Eli, jos haluamme säilyttää taiteen taiteena. Tämän

näkemyksen mukaan taideteos voi sisältää asiatietoja, mutta tällaista tietojen antaminen ei ole taiteen tehtävä eikä siltä tule edellyttää tieteellisyyttä. Jagodzinski & Wallinin (2013, 192) mukaan tulee unohtaa se, että ”taiteen” maailma antaa meille ”tietoa”, joka täyttää määrätynlaiset epistemologian vaatimukset. Heidän mukaan taidekasvattajat ovat parhaansa mukaan yrittäneet tunkea taideperustaista tutkimusta tähän laatikkoon, mutta aina se tihkuu sieltä ulos.

Vaikka Siukosen (2002, 83) mukaan fenomenologian traditiosta tulevat hermeneuttisen tutkimusprosessin puolustukset ovat hyödyllisellä tavalla tarkentaneet keskustelun suuntaa, ei niissäkään olla onnistuttu tavoittamaan asian olennaista puolta: taiteen tekemistä.

”Se, että tradition rakentajat eivät ole olleet kuvataiteilijoita ei sinänsä ole ongelma. Mallin ottaminen filosofiasta sen sijaan on. Tarkoitan sitä kuilua, joka jää filosofien tekstien, esimerkiksi Heideggerin ja Merleau-Pontyn kirjoittamien, ja kuvataiteellisen työn väliin.” (Siukonen 2002, 83.)

Siukonen toivoo, että taiteellisen tutkimuksen teoreettiseksi viitteeksi ja tieteelliseksi suunnannäyttäjäksi tulisi jotain millä olisi käsinkosketeltavampi suhde tekemiseen. Mallia ei välttämättä kannata hakea filosofiasta, ainakaan jokaisessa tilanteessa. Entä taiteesta? Teemu Mäki (2005) viittaa väitöskirjassaan runsaasti myös filosofiaan, mutta sen lisäksi hän viittaa toisiin taiteilijoihin. Taiteilijalla ei tässä yhteydessä tarkoiteta ainoastaan kuvataiteilijaa. Mäki viittaa kuvataiteilijoihin, kirjailijoihin, muusikoihin, teatterin tekijöihin, elokuviin. Monissa opinnäytteissä saatetaan kyllä kertoa, että tällaiset ja tällaiset taiteilijat ovat käsitelleet samaa teemaa (kuten esimerkiksi Lappi-aiheisia maalauksia) tai on käsitellyt jotain samaa kokemusta. Silti taiteeseen viitataan harvoin. Varto (2015, 1) kirjoittaa kuinka taiteellista tutkimusta mystifioidaan ja kuinka tutkimus on todella mahdollista vasta kun luovutaan niin mystifoinnista kuin vieraista käsitejärjestelmistä. Näistä Varto mainitsee erityisesti psykologian, kognitiotieteen ja yhteiskuntatieteen. Muuten seurauksena on helposti huonosti tehtyä toisen alan tutkimusta. Siukonen (2002, 68) taas muistuttaa, että terminologian lainaaminen toisilta aloilta voi tuottaa uusia assosiaatioita tai hölynpölyä, riippuen siitä kuka sitä määrittelee. Esimerkiksi Deleuzen biologiasta lainaamat käsitteet molaarinen ja mole-

kulaarinen eivät tuota mitään uutta tietoa biologiaan ja edustavat biologeille siansaksaa, mutta tuottaa filosofian alalla uutta ajattelua.

Houessoun (2010, 244) mielestä taiteellisen ajattelun kuten taiteellisesti painottuneen tutkimuksen tehtävänä on avata uusia näkökulmia. Vaikeasti kuvattavalle ei saa antaa periksi, sitä tulee loputtomasti piirittää. Taiteen tutkijan on yritettävä kaikilla ulottuvillaan olevilla keinoilla paljastaa taiteen ilmiöiden luonnetta. Runollisuuteen tai fiktion turvautuminen ei olekaan pakenemista ja otteesta lipsuvan edessä luovuttamista, vaan verbaalin maailman äärien koettelua. Filosofit ovat aina luoneet omia käsitteitään kehitellessään uutta avaavaa ajattelua. Taiteellisen tutkimuksen kieli tulisikin nähdä kuten filosofia, hedelmällisenä yhdistelmänä yksilöllistä, ainutkertaista ja analyytistä, teoreettista.

Siukosen (2002, 85–87) mukaan taiteellista tutkimusta on eniten määritellyt teoreettisesti suuntautuneet henkilöt ja vaikka kirjoittajat suhtautuvat yleensä myönteisesti menetelmään, heidän teksteistään puuttuu suhde kuvantekemiseen ja ”konkreettiseen tieteeseen”. Hän kirjoittaa luonnonkansojen myyttisestä ajattelusta, joiden tapa havainnoida, päätellä ja luokitella asioita ei voinut tuottaa samanlaisia tutkimustuloksia kuin myöhemmät luonnontieteet, mutta ei sen tulokset sen vuoksi olleet vähemmän aitoja. Hänen mielestään tällaiselle ”konkreettiselle tieteelle” nykyajan vastine on bricolage. Siukosen mukaan Lévi-Strauss kytkee bricolagen läheisesti taiteeseen, jolloin taide on jossain tieteellisen ja myyttisen ajattelun puolivälissä. Lévi-Straussin mukaan villi ajattelu on ajattelua villissä tilassa eli bricoleur rakentaa maailmankuvaansa ympäriltä löytyvistä asioista. Siukosen mukaan tällaisessa merkityksessä villi ajattelu voisi olla hyvä lähtökohta taiteellisen tutkimuksen menetelmälle. Hänen mukaansa taiteentutkimuksessa on kyllä viimeisinä vuosikymmeninä ollut bricolage innostusta, joten hän korostaa, että kyse onkin siitä ”kumpaan rooliin meidän on tarkoitus pukeutua, kirjoja kirjoittavaan ranskalaisen intellektuellin vai maailmankuvaansa rakentavan villi-ihmisen?” (Siukonen 2002, 85–87.)

Hannulan (2004b, 87) määrittelemien vähimmäisvaatimusten viimeisin kohta on lopputuloksen arviointi ja taiteellisen tutkimuksen edellyttämät tutkimuskäytäntöjen soveltava uudelleen hahmottaminen. Aineiston perusteella näyttää, että käsitys siitä, mitä tietoa taiteella tavoitellaan vai tavoitellaanko

ollenkaan ei ole muuttunut sen helpommaksi kysymykseksi, kuin mitä se oli traditiota rakentaneiden lähteiden aikana 15 vuotta sitten. Jotta kysymys ei unohtuisi vakiintuneiden tutkimuskäytäntöjen alle, tulee keskustelua tiedonkäsityksestä, taiteella tutkimisesta ja sen tavoitteista jatkaa.

6. JOHTOPÄÄTÖKSET

OPINNÄYTTEEN aineistona oli taiteella tutkivat taidekasvatuksen maisterin opinnäytteet Aalto-yliopistossa vuosilta 2010–2015. Lähestymistapani oli aineistolähtöinen, ja teemoittelin opinnäytteet aineistosta nousevien teemojen mukaan. Taiteella tutkivista 81 opinnäytteestä valitsin 15 opinnäytettä lähempään tarkasteluun yleisimpien teemojen ja lähdekirjallisuuden esiintyvyyden perusteella. Tämän jälkeen koostin aineiston pohjalta kuvitteellisen opinnäytteen, jota tarkastelin kriittisesti aineistosta nousevan kirjallisuuden kautta. Tutkimuskysymykseni olivat:

MITÄ aineiston analyysi paljastaa koulutusohjelman traditioista ja taiteella tutkimisen tavoista Aalto-yliopiston kuvataidekasvatuksen taiteellisissa opinnäytteissä vuosilta 2010–2015?

MINKÄLAISIA opinnäytteiden tutkimusaiheet, keskeiset käsitteet ja teoriat ovat?

MINKÄLAISEEN tiedonkäsitteeseen opinnäytteet perustuvat?

MITEN opinnäytteissä tuotetaan taiteella tietoa?

Keskeiseksi taiteella tutkimisen traditiosta nostin teemat, jotka toistuvat läpi opinnäytteiden. Opinnäytteiden tutkimusaiheiden ja lähtökohtien yleisimmiksi teemoiksi nousivat taiteellinen prosessi (58 kpl), identiteetti (46 kpl) ja dialogisuus (31 kpl). Nämä teemat myös liittyvät hyvin läheisesti toisiinsa, ja esimerkiksi taiteellinen prosessi ja identiteetti liittyvät monissa tapauksissa yhteen. Muita teemoja ovat paikkakokemus (20 kpl) ja narratiivisuus (13 kpl), pedagoginen lähestymistapa (10 kpl), autoetnografia (9 kpl), performatiivinen kirjoittaminen (7 kpl) taiteella tutkimisen osana ja terapeuttisuus (7 kpl). Teemat sekoittuvat useissa töissä, ja yleensä yhdessä työssä on useampikin teema. Taiteellisiin töihin liittyy usein myös taidenäyttely (46 kpl). Nämä teemat ovat tuttuja myös aiempien vuosien taiteellisista kandi-

daatin sekä maisterin opinnäytteistä ja samat teemat löytyvät monista taidekasvatuksen alan väitöskirjoista. Tutkimusaiheet ovat usein omakohtaisia näiden teemojen ympärillä.

Opinnäytteissä käytetyssä kirjallisuudessa oli paljon toistuvuutta. Suurin osa taiteellisen tutkimuksen tekijöistä käyttää jotain seuraavista lähdeoteoksista (ja on mahdollista, että nämä kaikki löytyvät yhdestä työstä): Kiljunen & Hannula (toim.) *Taiteellinen tutkimus* (2001), Hannula, Suoranta & Vadén *Otsikko uusiksi* (2003), Mira Kallion artikkelit *Taideperustaisen tutkimusparadigman muodostuminen* (2008) ja *Taideperustainen tutkimusparadigma taidekasvatuksen sosiokulttuurisia ulottuvuuksia rakentamassa* (2010) sekä Jyrki Siukonen *Tutkiva taiteilija* (2002).

Näiden lisäksi filosofeista eniten viitataan Maurice Merleau-Pontyyin (30 kpl), Martin Heideggeriin (16 kpl) ja Hans-Georg Gadameriin (12 kpl). Inkeri Savan (24 kpl) kirjoitukset, Tarja Pitkänen-Walterin (23 kpl) väitöskirja *Liian haurasta kuvaksi* (2006), Jaana Houessoun (20 kpl) väitöskirja *Teoksen synty* (2010) ja Jouko Pullisen väitöskirja (21 kpl) *Mestarin käden jäljillä* (2003) ovat usein siteerattuja. Teoreettiselta taustaltaan opinnäytteet sijoittuvat useimmin jollain tavalla hermeneuttiseen ja/tai fenomenologiseen lähestymistapaan. Monissa opinnäytteissä ei ilmaista suoraan tutkielman olevan hermeneuttinen/fenomenologinen, mutta tutkimisen tapa on samanlainen kuin tyyppitarinassa. Lisäksi teoreettiset lähteet ovat fenomenologian tai hermeneutiikan puolelta.

Tiedon käsityksessä keskeiseksi nousevat käsitteet kokemus, kehollisuus, hiljainen tieto (ja siihen sisältyvä taito), sanallistamisen vaikeus ja taiteelliseen prosessin tutkiminen. Taiteella tuotetaan tietoa keskittymällä taiteelliseen prosessiin, jonka ajatellaan antavan tietoa taiteellisesta ajattelemisesta ja jonka nähdään usein olevan yhteydessä moneen muuhun toimintaan kuten leikkiin. Taiteellista prosessia tutkitaan pitämällä päiväkirjaa omista havainnoista ja tämän lisäksi saatetaan ottaa valokuvia. Kaikista yleisin taiteella tutkimisen väline on maalaaminen (34 kpl). Seuraavaksi yleisimpiä ovat valokuva (14 kpl) ja veistos/ installaatio (13 kpl). Tyypillistä on hakea työskentelyyn dialogisuutta tuomalla päiväkirjatekstejä kulkemaan teoreettisen tekstin mukaan. Tässä tavoitellaan usein teorian ja työskentelyn vuoropuhelua, joka on osa kokemukselliseen demokratiaan liittyvää ajatusta pitää

prosessi läpinäkyvänä. Dialogisuuden tavoittelu tutkimusmenetelmässä on muutenkin suosittua.

Taiteellisessa prosessissa syntyneitä havaintoja tutkitaan usein laajojen tutkimuskysymysten kautta, joita yhdistellään sen jälkeen erilaisiin filosofiisiin teorioihin. Väitteeni on, että tällä tavoin emme saavuta kovinkaan paljoa ymmärrystä kehollisesta tiedosta tai taiteella tutkimisesta, joka usein tuottaa tietoa lähinnä tutkimuksen tekijälle omasta yksittäisestä (kerronnallisesta) prosessista, joka ei välttämättä tuo juurikaan tietoa yhteisesti jaettavaksi. Emme voi nähdä koko prosessia, ja yksittäinen prosessi antaa tietoa lähinnä yksittäisistä sattumusten summista. Hyvin harvassa työssä onnistutaan pääsemään tällä tutkimisen tavalla yhteisesti jaettavalle keskustelun tasolle.

Opinnäytteiden usein laveat kysymykset perustellaan sillä, ettei taiteen ole tarkoitus tuottaa vastauksia vaan lisäkysymyksiä. Taide on vaikeasti määriteltävää, ja sen tarkoituksena on enemmänkin koetella rajoja kuin rajata, mutta tutkimuksessa liian laajat tutkimuskysymykset ovat usein ongelma. Opinnäytteiden kohdalla Kuvataideakatemia 2000-luvun alun taiteelliseen tohtorintutkintoon ehdotettu menetelmä tuottaakin tällöin usein taidekasvatuspuhetta, jolle löytyy pitkä historia laitoksen tutkimuksissa ja opinnäytteissä. Tutkimisen tapaan on vaikuttanut myös edellä mainittu lähdekirjallisuus, ja vaikutteita on omaksuttu muun muassa pohjois-amerikkalaisesta taidekasvatuksen tutkimuksesta. Opinnäytteissä tästä nousee voimakkaimmin esiin Mira Kallion artikkelit taideperustaisesta tutkimuksesta ja näiden artikkelien kuvaus *a/r/tography*sta, josta on ainakin osittain omaksuttu tutkimuksen rooliajattelu.

Omakohmainen kokemus näkyy voimakkaana töissä ja opinnäytteiden aiheet ovat henkilökohtaisia ja tekemisen tapa yksilökeskeinen. Aiheen tutkiminen taiteellisessa prosessissa dialogisella menetelmällä tuo usein kehollisuuden ja/tai hiljaisen tiedon käsitteet tutkimukseen. Kehollisuuteen liittyy erilaisia fenomenologisia kirjoittajia kuten Maurice Merleau-Ponty. Hiljainen tieto -käsitteen määrittelyn kohdalla viitataan usein Hannele Koivuseen tai Jouko Pullisen kautta Hannele Koivuseen, joka viittaa Michael Polanyin käsitteeseen hiljainen tieto (*tacit knowledge*). Käsite esiintyy teksteissä myös ilman, että viitataan kehenkään. Tässä ketjussa hiljainen tieto saa osin mystisiä piirteitä, johon varmasti vaikuttaa Koivusen tulkinta käsitteestä, johon hän

sisällyttää laajempia merkityksiä kuin Polanyi itse. Taiteellisen työn ja kehollisen kokemuksen sanallistamisen vaikeus tulee esiin monissa töissä. Keskeiset käsitteet jäävät monessa työssä osin määrittelemättä.

Opinnoissa on usein korostettu, että kaikki kasvatuksellinen tai taiteellinen toiminta ja tutkiminen tuottaa tiedon alalle tietoa. On hyvä, että tiedon alalla ei rajata liikaa aiheita tai anneta määrittelyjä millainen on hyvä taidekasvattaja, jolloin opiskelijat voivat suuntautua itse moneen. Taidekasvatuksen opinnoissa opiskelijat vaikuttavatkin suuntautuvan monenlaiseen taiteelliseen ja kasvatukselliseen toimintaan. Tämän valinnanvapauden ja moninaisuuden vuoksi onkin kiintoisaa, että taiteellinen tutkimus näyttäytyy niin samantyyppisenä. Toisaalta vapauden käänköpuolena on se, että jos esimerkiksi tutkimuksellisuus on jäänyt vieraaksi, tiedon rakentumisen ja tutkimuksen käytännön asiat epäselviksi eikä taiteen tekemisestäkään välttämättä ole paljoa kokemusta, vapaus aiheuttaa sen, että opiskelija ei tiedä mitä hänen kuului tai mitä hän voisi tehdä. Tällöin hän helposti hakeutuu sen suomenkielisen oppaan äärelle, joka on saatavilla netissä pdf:nä ja joka on jokseenkin lyhyt ja helpopolukuinen. Tutkimieni opinnäytteiden tapauksessa tämä teos on ollut Hannulan, Suorannan ja Vadénin *Otsikko uusiksi* (2003). Selailtuaan sen jälkeen toisten opiskelijoiden opinnäytteitä, joiden äärelle opinnoissa myös ohjataan, hän löytää teemoja, lähteitä ja toimintatapoja, joita muutkin ovat käyttäneet. Näin hän on löytänyt sopivan tavan tehdä tutkimusta ja keinon miten ja millä sanoilla tutkimusta tuotetaan. Edellä kuvailemani skenaario voi mahdollisesti olla yksi syy siihen, miksi tutkimani opinnäytteet ovat monelta osin niin samankaltaisia.

Tässä työssä olen kritisoinut koulutusohjelmaa siitä, että teoreettiset opinnot eivät ole perusteiltaan aivan riittävät, joten ei voi odottaakaan, että opiskelijat hallitsevat teorian käytön, jos siihen ei olla kunnolla perehdytetty. Kriittikkiä voi silti antaa myös osalle opiskelijoista. Monissa opinnäytteissä filosofeihin, kuten Merleau-Pontyyn, viitataan ilman, että on ymmärrystä siitä kysymyksen asettelusta, johon kirjoitukset sijoittuvat. Jos käyttää jotain teoriaa tai käsitteitä, olisi hyvä perehtyä niiden taustoihin, vaikka lähtökohtana olisi omakohtainen ja kehollinen taiteen tekeminen. Kehollisen kokemuksen sanallistamisen vaikeus tulee usein esiin. On selvää, että tällaisen kokemuksen sanallistaminen ei ole helppoa eikä aina edes mahdollista (jos nyt ylipäätään

minkään kokemuksen sanallistaminen on mahdollista, saati helppoa). Nämä taidot eivät tule kenellekään annettuina, kuten ei taiteen tekokaan, tai ylipäätään mikään taito. Ohje on yksinkertainen ja samaan aikaan aivan sietämättömän vaikea: lukemaan oppii vain lukemalla, kirjoittamaan kirjoittamalla ja tutkielman teon taito tulee vain tekemällä tutkimusta. On kuitenkin hyvä tuntee rajoitteensa annetuissa puitteissa. Filosofian historia ei avaudu hetkessä yhden opinnäytteen yhteydessä, jos ei siihen ole aiemmin perehtynyt. Tämän yksinkertaisen ja samalla niin vaikean asian kanssa olen joutunut taistelemaan itsekin tätä opinnäytettä tehdessä, enkä todennäköisesti ole saavuttanut täydellistä asian sisäistämisen tilaa. Se tuskin on mahdollistakaan. Se on kuitenkin hyvä lähtökohta toiminnalle.

Jotta opinnäytteissä esiin tuodut teemat saataisiin liitettyä yhteiseen keskusteluun, on teoreettisen viitekehyksen merkitys ymmärrettävä. Nyt keskustelu ja opinnäytteet jäävät helposti elämään omassa kuplassaan kiinnittymättä oikein kunnolla taidemaailmaan tai taiteen ja kulttuurin tutkimukseen. Voisi tietenkin ajatella, että ne liittyvätkin taidekasvatukseen, joka on ihan oma tiedon alansa. Taidekasvatuksen tiedon alan tarkoitus ei liene kuitenkaan olla eristyksissä, vaikka omaa tiedonalan identifiointia onkin tarkoitus luoda. Monet opinnäytteet eivät tunnu osallistuvan taidekasvatuksen kansainvälisen taideperustaisen tutkimuksen keskusteluun ja suomalaiseen taidekasvatuksen tutkimukseenkin hyvin rajoitetusti, vaikka erilaisia näkökulmia olisi löydettävissä myös kotimaisesta tutkimuksesta.

Opinnäytteet eivät myös osin täytä Hannulan määrittelemiä menetelmällisiä vähimmäiskriteereitä. Tämän aineiston tyyppitarinan perusteella vaikuttaa siltä, että moni opinnäyte ei täytä niissä viitatus menetelmäkirjallisuuden antamia vähimmäisvaatimuksia taiteelliselle tutkimukselle. Eri asia on, kannattaako näitä viisitoista vuotta siten annettuja kriteereitä ja mallia hermeneutiikasta lähteäkään erityisesti tavoittelemaan taiteellisessa tutkimuksessa. Monet ohjeet ovat sellaisia, etten näe miten ne eroaisivat millään tavalla yleisistä laadullisen tutkimuksen kriteereistä. Hermeneutiikan mallin ongelmana on myös se, että mallia taiteelliselle tutkimukselle lähdetään hakemaan filosofiasta. Taide on materiaalisempaa ja läheltä tarkkailevampaa kuin filosofia.

Vaikka suhtaudunkin tyyppitarinaan ja sen taiteellisen tutkimuksen traditioon kriittisesti, ja minun on vaikea tuntee niiden tutkimustapaa omak-

seni, ymmärrän hyvin miksi kasvatusalalla tällainen tarina muodostuu. Ajatus opettajan itsereflektion tärkeydestä elää voimakkaana opinnoissa. Tyypitarinassa pohditaan usein omia muistoja, suhdetta läheisiin ihmisiin ja omaan menneisyyteen kuuluvia asioita sekä reflektoidaan omia kokemuksia. Merkityksellinen paikka löytyy varmasti monilta. Tyypitarina edustaa hyvin monenlaisia ihmisyyteen liittyviä asioita. Jan Jagodzinski ja Jason Wallin kyllä haastaisivat posthumanistisella ajattelullaan kyseenalaistamaan tämän lähtöoletuksen, mutta tässä tutkielmassa ei ollut laajemmin tilaa pohtia mitä posthumanistinen ajattelu tarkoittaisi taiteella tutkimisessa taidekasvatuksen (ihmistieteen)alalla.

Yksi tyypitarinan ongelmista löytyykin käsitteistä. En tarkoita että taidekasvattajien tulisi mitenkään erityisesti opiskella filosofiaa. Filosofisten kysymysten pohdinta ei ole välttämättä ollenkaan tarpeellista opintojen kannalta. Olisi kuitenkin hyvä perehtyä sen verran tieteenfilosofisiin ongelmiin, jotta olisi ymmärrys siitä, että on erilaisia käsityksiä siitä mitä on tieto ja miten tuota tietoa hankitaan. Tämä ei koske pelkästään filosofista kirjallisuutta, vaan ylipäätään teorian käyttöä tutkimuksessa. Tulisi myös pohtia voisiko taiteeseen viittaaminen itsessään olla teoreettinen viitekehys taidekasvatuksen maisterin opinnäytteissä – siis kaikessa laajennetussa muodossaan sisältäen muutkin visuaalisen kulttuurin alueet. Tällä hetkellä taiteeseen ei juuri viitata, josta osittain johtuu se, että opinnäytteet eivät sitoudu taidemaailmaan.

Ehkä näkökulmaa voisi vaihtaa niin, että mallia taiteelliselle tutkimukselle ei yritettäisi löytää loputtomasti siitä, miten taide asettuu tutkimusnormeihin, vaan siitä mitä taiteella voi tehdä niin että kysymyksen keskiössä on taide. Jagodzinski ja Wallinin teos antavat hyvän lähtökohdan toisenlaisen suunnan pohtimiseksi.

Olen keskittynyt tässä opinnäytteessä lähinnä kritiikkiin nostamalla esiin tyypitarinassa olevia ongelmakohtia. Analyysissa ei ole juuri ollut sijaa sille, mikä tyypitarinan mukaisessa tutkimuksessa on ollut onnistunutta. Tällainen lähestymistapa on kuitenkin mielestäni ollut tarpeen, jotta muodostuneen käytännön ongelmakohdat tunnistettaisiin ja voitaisiin kehittää tutkimisen tapoja. Vaikka aineistosta löytyy opinnäytteitä, jotka eivät jollain tavalla osallistu tyypitarinan mukaiseen taiteellisen tutkimuksen perinteeseen, ne ovat selvästi vähemmistönä. 81 opinnäytteen joukosta löy-

tyy myös monia omaperäisiä töitä, jotka eivät istu traditioon. Olisin voinut keskittyä tutkimaan näitä eroavaisuuksia yleisyyden sijaan, mutta minusta toistuvuuden ilmiö oli niin laaja, että se oli perusteltua ja tärkeää tuoda tunnistetuksi.

Aineiston analyysin tekee rajalliseksi se, että aineistossani on ollut vain tiivistelmä, johdanto, teoria ja menetelmäluvut sekä lähdeluettelo. Olen jättänyt analyysiosan ja johtopäätökset ulkopuolelle enkä ole lainkaan käsitellyt opinnäytteiden taiteellista osuutta eli itse teoksia. Analyysini koskee siis rajattua osaa opinnäytteissä. Niinpä on mahdollista, että asioita, joiden selventämistä olisin kaivannut aiemmissa luvuissa onkin käsitelty esimerkiksi analyysissa. Rajatusta aineistostani on kuitenkin muodostunut kuva tutkielman lähtötilanteesta, käsitteistä, teorioista ja tutkimuskysymyksistä. Tämän asian selvittäminen oli yksi tutkimuskysymyksistäni.

Aineiston analyysin yhtenä ongelmana voi pitää tyyppitarinan fiktiivisyyttä. Tyyppitarina on typistetty ja yleistetty kuvaus opinnäytteestä, jota ei ole olemassa ja jonka ongelmakohtia analysoidaan. Tällainen lähestyminen oli minusta kuitenkin tarpeen, koska en halunnut tutkia mitään yksittäistä työtä. Mielestäni ei ollut tarpeellista käsitellä yksittäisiä opinnäytteitä, koska kiinnostukseni kohteena oli tutkimuksen traditio. Olen viitannut analyysissa suoraan johonkin opinnäytteeseen ainoastaan silloin, kun se on mielestäni ollut välttämätöntä asian esille tuomisessa. Loin aineiston perusteella tyyppitarinan, jotta kritiikkini kohteena ei olisi kukaan yksittäinen opiskelija. Tyyppitarinan etuna on se, ettei se henkilöidy kehenkään. Tämän asetelman vuoksi tarkastelun ulkopuolelle jää kuitenkin huomattava määrä näkökulmia. Toivon, että tyyppitarinan avulla esiin tuotu taiteellisen tutkimuksen ilmiö ja sen kriittinen tarkastelu tuo pohjaa lisätutkimuksille ja keskusteluille siitä, mitä taiteella tutkiminen voisi tarkoittaa kuvataidekasvatuksen koulutusohjelmassa.

Tulkintaani opinnäytteistä ja niissä käytetystä lähdekirjallisuudesta ei ole tarkoitettu viimeiseksi tulkinnaiksi aiheesta. Myös käytetty lähdekirjallisuus tarjoaa edelleen uusia näkökulmia, niiden kaikkea sisältöä ei ole tyhjentävästi selitetty sen enempää tässä kuin aineiston taiteellisissa opinnäytteissäkään. Tutkielman yhtenä motiivina oli tuoda esiin, että tämä tulkinnan kehä on jäänyt osin pyörimään kuplassaan. Toivoisin, että taiteella tutkiminen ei jäi-

si kapea-alaiseksi ymmärrykseksi tavasta tehdä tutkimusta, vaan että tämän ilmiön tunnistamisen jälkeen voitaisiin keskittyä siihen, miten taiteellista tutkimusta kehitetään, jotta kehä ei toistuisi samanlaisena opinnäytteissä enää kymmenen vuoden päästä. Toivon osaltani pääseväni jatkamaan taiteellisen tutkimuksen kehittämistä maisterin opinnäytteen valmistumisen jälkeen.

LÄHDELUETTELO

- ANTTILA, Pirkko 2006 (2005). *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta*.
Hamina: Akatiimi Oy.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix 1993. *Mitä on Filosofia?* Helsinki:
Gaudeamus.
- ESKOLA, Jari & SUORANTA, Juha 2008 (1998). *Johdatus laadulliseen
tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- JAGODZINSKI, Jan & WALLIN, Jason 2013. *Arts-Based Research. A critique
and a proposal*. Rotterdam: Sense Publishers.
- HANNULA, Mika 2004a (2001). *Johdanto*. Teoksessa Kiljunen,
Satu ja Hannula, Mika (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki:
Kuvataideakatemia.
- HANNULA, Mika 2004b (2001). *Tulkinnan vastuu ja vapaus*. Teoksessa
Kiljunen, Satu ja Hannula, Mika (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki:
Kuvataideakatemia.
- HANNULA, Mika & SUORANTA, Juha & VADÉN, Tere 2014. *Artistic research
methodology. Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang.
- KALLIO-TAVIN, Mira 2013. *Encountering self, other and the third*. Helsinki:
Aalto ARTS Books.
- KANTOKORPI, Otso 2004 (2001). *Wittgensteinia aforisesti?* Teoksessa
Kiljunen, Satu ja Hannula, Mika (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki:
Kuvataideakatemia.
- KIIKERI, Mika & YLIKOSKI, Petri 2011 (2004). *Tiede tutkimuskohteena.
Filosofinen johdatus tieteen tutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus.
- KILJUNEN, Satu 2004 (2001). *Kuvataiteellinen tutkimus*. Teoksessa
Kiljunen, Satu ja Hannula, Mika (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki:
Kuvataideakatemia.

- KOIVUNEN, Hannele 1998a (1997). *Hiljainen tieto*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- KOIVUNEN, Hannele 1998b. *Hiljainen tieto luovuuden lähteenä*. Teoksessa Bardy, Marjatta (toim.) *Taide tiedon lähteenä*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- KONTTURI, Katve-Kaisa 2014. *Molekulaarinen taidehistoria. Kolme teesiä*. Teoksessa Hongisto, Ilona & Kurikka, Kaisa (toim.) *Toisin sanoin. Taiteen tutkimusta representaation jälkeen*. Eetos: Turku.
- LEFORT, Claude 2006 (1993). *Esipuhe*. Teoksessa *Silmä ja mieli*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- MERLEAU-PONTY, Maurice 2006 (1993). *Silmä ja mieli*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- MÄKI, Teemu 2009 (2005). *Näkyvä pimeys. Esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- MÄÄTTÄNEN, Pentti 2012 (1995). *Filosofia. Johdatus peruskysymyksiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- PASANEN, Kimmo 2006 (1993). *Maurice Merleau-Ponty. Aistivan minän filosofi*. Jälkikirjoitus teoksessa *Silmä ja mieli*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- PITKÄNEN-WALTER, Tarja 2006. *Liian haurasta kuvaksi – maalauksen aistisuudesta*. Helsinki: Like.
- PITKÄNEN-WALTER, Tarja 2004 (2001). *Kuvan tunto-oppia tavailemassa*. Teoksessa Kiljunen, Satu ja Hannula, Mika (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- POHJAKALLIO, Pirkko 2005. *Miksi kuvista? Koulun kuvataideopetuksen muuttuvat perustelut*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 60.
- POLANYI, Michael 1983 (1966). *The Tacit Dimension*. Gloucester, Mass.: Peter Smith.
- PULLINEN, Jouko 2003. *Mestarin käden jäljillä. Kuvallinen dialogi filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta*. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 40

- RAEVAARA, Martti 2006. *Virtaa verkosta – kuvataiteen opettajankoulutus verkko-opiskeluna*. Teoksessa Kettunen, Kaisa; Hiltunen, Marja; Laitinen, Sirkka & Rastas, Marja (toim.) *Kuvien keskellä – Kuvataideopettajaliitto 100 vuotta*. Helsinki: Like.
- RASTAS, Marja 2006. *Eidologin perintö – Antero Salmisen taidekasvatusajattelusta*. Teoksessa Kettunen, Kaisa; Hiltunen, Marja; Laitinen, Sirkka & Rastas, Marja (toim.) *Kuvien keskellä – Kuvataideopettajaliitto 100 vuotta*. Helsinki: Like
- RASTAS, Marja 2015. *The Heritage. What I Learned from Antero Salminen*. Teoksessa Kallio-Tavin, Mira & Pullinen, Jouko *Conversations on Finnish Art Education*. Helsinki: Aalto ARTS Books
- RÄSÄNEN, Marjo 2012. *Kuvataiteet ja kasvatus – tutkimuskentän ääriviivoja*. Teoksessa Kallioniemi, Arto & Virta, Arja (toim.) *Ainedidaktiikka tutkimuskohteena ja tiedonalana*. Jyväskylä: Suomen kasvatustieteellinen seura. Kasvatusalan tutkimuksia 60.
- SAVA, Inkeri 1998. *Taiteen ja tieteen kietoutuminen tutkimuksessa*. Teoksessa Bardy, Marjatta (toim.) *Taide tiedon lähteenä*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- SELIGER, Marja & Hahn, Young-ae 2015. *Thesis Design. Research Meets Practice in Art and Design Master's Theses*. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- SIUKONEN, Jyrki 2002. *Tutkiva taiteilija. Kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta*. Lahden ammattikorkeakoulu, taideinstituutti: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- SIUKONEN, Jyrki 2011. *Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- VARTO, Juha 2011. *Taidepedagogiikan käytäntö, tiedonala ja tieteenala: Lyhyt katsaus lyhyen historian juoneen*. Teoksessa *Taiteen jälki: Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- VARTO, Juha 2004 (2001). *Esille saattamisen tutkiminen*. Teoksessa Kiljunen, Satu ja Hannula, Mika (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

LEHDET:

- HIETANIEMI, Marjatta 2011. *Menneisyyttä on helppo käsitellä. Kuvanveistäjä Pekka Pitkäsen haastattelu.* Taide 3/2011, s.9–13
- HOTAKAINEN, Markus 2014. *Taide + tutkimus=taiteellinen tutkimus.* Tieteessä tapahtuu. 4/2014, s.42–44
- KANTOKORPI, Otso 2013. *Kritiikki Tapio Tuomisen väitöskirjasta Maaginen kuva. Rituaalinen käyttäytyminen kuvataiteessa* Taide 3/2013, s.44–45
- SARJE, Kimmo 2011. *Uusi ja vanha taiteellinen tutkimus.* Taide 1/2011, s.44–48
- SAVA, Inkeri 2013. Vastine Otso Kantokorven kritiikkiin: *Maaginen vai maneerinen Otso Kantokorpi vastaan Tapio Tuomisen väitöstyö.* Taide 4/2013, s. 66
- SIUKONEN, Jyrki 2004. *Nauru ennen naurun paikkaa.* Taide 1/2004, s.20–22

SÄHKÖISET:

AALTO-YLIOPISTO

<http://www.aalto.fi/fi/about/history/>

Tarkastettu 1.5.2016

AALTO WEBODI

https://oodi.aalto.fi/a/oodishibboleth_student.jsp

Tarkastettu 29.4.2016

HANNULA, Mika; SUORANTA, Juha; VADEN, Tere 2003. *Otsikko uusiksi.*

Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat.

http://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/Hannula_Suoranta_Vaden_Otsikko_uusiksi-web_0.pdf

Tarkastettu 11.5.2016

HOUSSOU, Jaana 2010. *Teoksen synty. Kuvataiteellista prosessia sanallistamassa.*

<https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/11822/isbn9789526000275.pdf?sequence=1>

Tarkastettu 11.5.2016

- HUHMARNIEMI, Maria 2015. *Soveltavan kuvataiteen ja palvelumuotoilun kansainvälinen maisteriohjelma Lapissa*
11.11.2015 | verkkolehti (Puolilehti eli ½:Yhden suhde toiseen)
<http://www.puolilehti.fi/2015/11/11/soveltavan-kuvataiteen-ja-palvelumuotoilun-kansainvalinen-maisteriohjelma-lapissa/>
Tarkastettu 10.5.2016
- KALLIO Mira 2008. *Taideperustaisen tutkimusparadigman muodostuminen*.
Synnyt – Taiteen tiedonala 2/2008 s.106–115
<https://wiki.aalto.fi/download/attachments/70792374/kallio.pdf?version=1&modificationDate=1348580282000&api=v2>
Tarkastettu 12.5.2016
- KALLIO, Mira 2010. *Taideperustainen tutkimusparadigma taidekasvatuksen sosiokulttuurisia ulottuvuuksia rakentamassa*. Synnyt – Taiteen tiedonala 4/2010 s.15–25
https://wiki.aalto.fi/download/attachments/70792355/4_2010kallio.pdf?version=1&modificationDate=1348576554000&api=v2
Tarkastettu 12.5.2016
- KALLIO-TAVIN, Mira 2014. *Claims, arguments, and challenges in Finnish arts-based educational research methodologies*. Teoksessa Marín Viadel, R.; Roldán, J.; Molinet Medina, X. (toim.) *Foundations, criteria and contexts in arts based research and artistic research*. Granada University. S. 93–100
file:///home/chronos/u-93f15b9479e51ec6ff0dd62b82aa3510cea37f46/Downloads/1_ABR%20&%20AR%20Granada_2014_web.pdf
Tarkastettu 12.5.2016
- KULTTUURILEHTI Mustekala. Taiteellinen tutkimus-teemanumero 5/08
<http://www.mustekala.info/numero/35246>
Tarkastettu 10.5.2016
- OPETUSHALLITUS 2016. Opetussuunnitelma 2016
<http://www.oph.fi/ops2016>
Tarkastettu 11.5.2016

- PÄÄJOKI, Tarja 2006. *Mopoilua soramontussa ja lavatansseja vanhainkodissa*. Synnyt – Taiteen tiedonala 4/2006 s. 57–69
<https://wiki.aalto.fi/download/attachments/70792387/tarja.pdf?version=1&modificationDate=1348581490000&api=v2>
 Tarkastettu 12.5.2016
- RÄSÄNEN, Marjo 2007. *Multiculturalism and arts-based research*. Synnyt – Taiteen tiedonala 3/2007 s.9–28
<https://wiki.aalto.fi/download/attachments/70792381/rasanen.pdf?version=1&modificationDate=1348580940000&api=v2>
 Tarkastettu 10.5.2016
- VARTO, Juha 2005 (1992). *Laadullisen tutkimuksen metodologia*.
http://arted.uiah.fi/synnyt/kirjat/varto_laadullisen_tutkimuksen_metodologia.pdf
 Tarkastettu 9.5.2016
- VARTO, Juha 2008. *Kohti taiteellista ajattelemista: Tanssiopetus taidekasvatuksena*. Synnyt – Taiteen tiedonala 2/2008 s.68–86
<https://wiki.aalto.fi/download/attachments/70792374/varto.pdf?version=1&modificationDate=1348580282000&api=v2>
 Tarkastettu 30.4.2016
- VARTO, Juha 2010. *Paradigma sinne ja tänne*. Synnyt – Taiteen tiedonala 4/2010 s.1–8
https://wiki.aalto.fi/download/attachments/70792355/4_2010varto.pdf?version=1&modificationDate=1348576610000&api=v2
 Tarkastettu 11.5.2016
- VARTO, Juha 2015. *Prosessi ja tutkimus*. Ruukku : Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu Numero 4: Prosessi taiteellisessa tutkimuksessa, puheenvuoroja 29.6.2015.
http://ruukku-journal.fi/viewpoints/-/blogs/prosessi-ja-tutkimus?_33_redirect=/home
 Tarkastettu 29.4.2016

EI PAINETUT LÄHTEET:

- KALLIO-TAVIN, Mira & TAVIN, Kevin (painossa). Finnish Arts-Based and Artistic Dissertations in Context: Explorations, Interventions, and Global Interpretations. Teoksessa Irwin, Rita L. & Sinner, Anita (eds.), *PROVOKE: International Perspectives on Visual Arts Dissertations in Education*.
- LAURÉN, Riikka 2012. *Maalattu hetki. Tutkimus valokuvan vaikutuksesta maalausprosessiin*. Opinnäyte.
- PARVIAINEN, Hanna 2015. *Mummila– taiteellinen ja narratiivinen tutkielma merkityksellisestä paikasta*. Opinnäyte.
- SAUNAMÄKI, Elina 2015. “Kaiva siitä, missä seisot.” *Taidekasvattajaksi kasvaminen taidekasvatusopiskelijoiden kandidaatin tutkielmien johdannoissa 2000–2010*. Opinnäyte.
- TAIPALE, Virpi 2014. *Askelista kuviksi ja sanoiksi – juoksemisen ja luomisprosessin pohdintaa taiteellista ja performatiivista tutkimusta soveltaen*. Opinnäyte.
- VÄISÄNEN, Heidi 2015. *Taidekasvatuksen osaston opinnäytteet vuosina 2000–2010 ja kuvataideopettajaksi opiskeleva opetuskokeilunsa tutkijana*. Opinnäyte.

OPINNÄYTTEET:

- AHOLA, Paula 2015. *Keskustelua Mustahattumiehen kanssa*.
- ALA-OJA, Sanna 2011. *Alakoulusta Strippiklubiin. Aikamatka omaelämäkerralliseen sarjakuvaan*.
- ANTTONEN, Riikka 2012. *Tuijottelua ja kaasunaamareita. Pohdintaa maalarin maailmassa olemisesta*.
- BASK, Nina 2015. *Taiteen ja taidekasvatuksen polkuja etsimässä – tutkielma oman taiteellisen ja taidepedagogisen työn kehittämisestä taidetta tekemällä*.
- ERIKSSON, Elissa 2011. *Tämä on kuitenkin minun kaupunkini. Eräs kaupunkilaisen kasvutarina sivustaseuraajan paikalta keskelle tapahtumia*.

- ERONEN, Varpu 2011. *Meidän salama – reittejä kokemuksen ympärillä.*
- ESKOLA, Tuovi 2014. *Pala palalta – nykytaiteen ja leikin yhteyksiä etsimässä.*
- ESKONEN, Mirkka 2012. *Ambivalentin miraakkelin tulkintaa. Kaarina Helakisan Annan seitsemän elämää kertomusta kuvittamassa.*
- GRÖNBERG, Tiina 2015. *Katoava kyläkoulu.*
- GUTHWERT, Katariina 2012. *Selittämätön juttu – taide voimaantumisen välineenä lapsettomuuskriisissä.*
- HARTZELL, Elina 2015. *Performanssi kuvataideopettajan työkalupakissa.*
- HEIKKILÄ, Maiju 2015. *Sodan perintö – Taiteellinen tutkimus kärsimyksen kuvaamisen taustoista.*
- HONKANEN, Eeva 2010. *Paprikakansa ja toinen maailma – Tutkimusmatka kohti groteskia.*
- HUMALOJA, Tiina 2014. *Varo ettet sahaa reiteen. Tutkielma kehollisen ilmitulosta majan rakentamisen ja taidekasvatuksen tilassa.*
- HYTÖNEN, Tero 2014. *Katse kehossa – keho katseessa. Fenomenologinen tutkielma katseen ja kehon kautta saavutettavasta olemisen kokemuksesta taiteellisessa toiminnassa.*
- HÄRKÖNEN, Maiju 2015. *Videopelihahmon konseptisuunnittelu ja toteutus taidekasvatuksen näkökulmasta.*
- IMMELI, Johanna 2015. *Kuvan ja sanan vuorovaikutus. Kuvaus kahden runon johdattamasta dialogisesta taiteellisesta prosessista.*
- ISORÄTTYÄ, Pekka ja Teija 2010. *Isorättyän lapset. Taiteellinen tutkimus installaation rakentamisesta taiteilijoiden yhteistyönä.*
- JUNIKKALA, Marja 2010. *Luonnon kanssa luovasti. Kokonaisena olemisen harjoituksia luonnossa.*
- JUNTUNEN, Anna-Kaisa 2015. *I'm fine. Taiteellinen tutkimus variaatioiden vedostamisesta ja kertomus surutyöstä taiteen tekemisen prosessissa.*
- JUURINEN, Jussi 2011. *Puusta pitkälle. Oman kosketuksen löytämisestä puupiirrostekniikkaan.*
- KANGAS, Tuukka 2015. *Henkien valtaamat. Vodou peilinä länsimaiselle taidekasvatukselle.*

- KANKKONEN, Pirjo 2012. *Häpeän puutarhassa.*
- KANNUKE, Tuire 2010. *Pisteen paikka ja muita tiloja.*
- KARHU, Teijo 2015. *Samassa veneessä. Eräs paikantuminen suhteessa osallistavaan kuvanveistoon.*
- KAUPPINEN, Iida-Maria 2014. *Silmästä silmään: tekijälähtöinen tutkimus ihmisen piirtämisenmotiiveista.*
- KEMILÄINEN, Heli 2015. *Mitä koulun seinät puhuvat. Seinämaalausprojekti Veromäen kouluun.*
- KEMPPINEN, Tiina 2015. *Kadonneet sanat. Taiteellinen tutkimus kielellisen häiriön vaikutuksesta äidin ja tyttären suhteessa.*
- KERMAN, Jan 2013. *Puumajan syntytarina.*
- KONTIO, Simo 2012. *Tuhon luo.*
- KORPIJAAKKO, Kastehelmi 2011. *Maisemallisia ilmoituksia. Visuaalinen maisemakokemus maailmasuhteen rakentajana.*
- KOSKI-VÄHÄLÄ, Sari 2010. *Valta, vallakkaampi, vallattomin. Hallitun sattuman avaama maailma taiteellisessa työskentelyssäni.*
- KUKKONEN, Virve 2012. *Läsnaoloa etsimässä kuvataidekasvatuksessa.*
- KUOKKA, Veera 2015. *Koulupuutarhassa. Hermeneuttis-fenomenologinen tutkielma puutarhapedagogiikan ja taidekasvatuksen suhteesta.*
- KÄRKKÄINEN, Janne 2013. *Ajatusten yhteistyö: Taiteellinen projekti sanojen, kuvien ja maalausten tuottamisesta Aalto-yliopiston väen kanssa.*
- KÖNNI, Ia 2014. *Värittämällä viritetty – Taideperusteinen tutkimus kuvataidekasvatuksen jäljistä lapsuuden kuvistössäni.*
- LAURÉN, Riikka 2012. *Maalattu hetki. Tutkimus valokuuvan vaikutuksesta maalausprosessiin.*
- LEMPIÄINEN-TRZASKA, Kristiina 2014. *Maalarin legenda. Kuvallinen dialogi Hattulan keskiaikaisen kirkon hovimaalauksen kanssa.*
- LINDFORS, Tuija 2011. *Erään Jokinostokurjenpolven tarina.*
- LUOTONIEMI, Taneli 2011. *Kohti kolmiulotteista solmuornamentiikkaa.*
- MANNER, Susanna 2010. *Matkoja uniin. Taiteilija tutkimassa lasten monisuuntaista taidekokemusta.*

- MANNINEN, Teppo 2010. *Kuvitettu oppitunti: Sarjakuva opetuskokeilusta.*
- MARTIKAINEN, Paula 2014. *Puupiirros-fyysinen, hidas, hiljainen kokemus. Puupiirrosmenetelmä taiteellisen toiminnan kautta tarkasteltuna.*
- MARTISKAINEN, Riikka-Liina 2015. *Katson – mitä näen. Katsomisen tavan muuttuminen omaelämäkerrallisen valokuvatyöskentelyn aikana.*
- MATIKKA, Minna 2015. *Maisemallisuus maalauksessa.*
- MATTELMÄKI, Anna 2010. *Kaunis olo.*
- MIKKOLA, Annukka 2012. *Metaforisia kurkistusaukkoja – rakenteellisia tekstiilimaalauksia ja installaatioita lapsuuden salamajakokemukseen pohjautuen.*
- MURRO, Sari 2010. *Kivi on vieritetty. Kuvan tekeminen rukouksena.*
- MURTTI, Sanna 2013. *Taiteellinen työskentely kokemuksen ja teorian tulkintana.*
- MUTKA, Petra 2012. *Minä en maalaa ruokaa, vaan etsin leikkauspisteitä ja vuoropuhelua taiteilijuuteni ja taideopettajuuteni välille.*
- MÄENPÄÄ, Sirkku 2015. *Lihan hillitty karnevaali – Kehollisen ja kuvallisen taiteellisen työskentelyn yhteydestä.*
- MÄKELÄ, Jussi 2010. *Isyyttä etsimässä, hermeneuttinen itseymmärrysprosessi.*
- MÄKI-REINIKKA, Kasperi 2015. *Aivotaidetta. Brains on Art-kollektiivi tieteen ja taiteen välimaastossa.*
- MÄNTYLÄ, Elina 2012. *Autiotalossa – taideperustainen tutkimus paikkakokemuksesta.*
- PARVIAINEN, Hanna 2015. *Mummila – taiteellinen ja narratiivinen tutkielma merkityksellisestä paikasta.*
- PEHKONEN, Anna 2010. *Rumasta kauniiksi – pahuuden estetisointi maalauksissani.*
- PELTOLA, Lasse 2015. *Suorakulma.*
- PIISPANEN, Minna 2010. *Inspiraatio – untako vain?*
- PORNA, Mari 2011. *Pandoran lippaassa – Sukellus sisäiseen friikkiyteen.*
- REKONEN, Mikko 2013. *Kivun muoto.*
- RIESTOLA, Anu 2010. *Minä, mummoni ja Kekkonen. Autoetnografinen ja*

taideperustainen tutkimus identiteetistä.

RINTALAJA, Sanna 2015. *Varjoja kuvataidekasvattajuuden yllä – Mikä kuvataidekasvattajuudessa pelottaa.*

SAARIKOSKI, Päivi 2012. *Hirveän hauskaa – musta huumori maalaustaiteen ja eläinoikeuskysymysten välineenä.*

SAILAMAA, Anna 2013. *Paimen, sarjakuva – albumin synty.*

SALONEN, Taru 2010. *Kupit. mielikuvia esineiden hiljaisuudesta.*

SAURA, Elias 2011. *Suuri illuusio. Tutkielma luontokuvan käytännöistä ja taiteellisuudesta.*

SIITONEN, Simo 2013. *Sulaneet unelmat. Taiteellinen tutkimus yhteiskunnallisuuden ja esteettisyyden suhteesta.*

STILL, Markus ja THUNEBERG, Niina 2013. *Kokemuksia koulukiisaamisesta – aineistosta animaatioon.*

STRENG, Petra 2011. *Tutkielma materiaalisuuden tasoista.*

SYKSY, Aino 2012. *Mumin tarina. Valokuvat välineinä muistisairaana isoäitini kohtaamisessa ja omassa luopumistytössä.*

TAHKOLA, Anna 2012. *Melankolia ja taide.*

TAIPALE, Virpi 2014. *Askelista kuviksi ja sanoiksi – juoksemisen ja luomisprosessin pohdintaa taiteellista ja performatiivista tutkimusta soveltaen.*

TAMMI-LAAKSO, Hanna 2013. *Kukka kukin – kuvia kukasta. Tutkimus kukan kuvien sisältämisestä merkityksistä ja kukan kuvaamisen motiiveista.*

TASKINEN, Johanna 2015. *Onnin ja Ilonan hurja päivä – kertomus kuvittajan kasvusta.*

TAVELA, Emmi 2012. *Jälki. Ajatuksia maalaamisen dialogisuudesta suhteessa Toiseen.*

TUOMINEN, Kirsi 2010. *Painamalla taidetta: Taidegrafikan tekemisen tarkastelua.*

TURUNEN, Heini 2015. *Uniikki? Tutkimus maalarin kädenjäljestä ja maalauksen ruumiillisuudesta.*

TÄHTINEN, Joonas 2014. *Etäisyyden saavuttaminen. Autoetnografinen tutkimus tavoitteellisesta maalausprosessista.*

VESTERINEN, Jari 2012. *Mitä juokseminen on minulle opettanut.*

VIKKILÄ, Katja 2012. *Piirtäjän havaintoja. Piirrettyjä pohdintoja havaintopiirtämisestä ja sen opetuksesta.*

WESAMAA, Riikka 2014. *Avaruuden luonnostelua. Maalauksia Kilpisjärveltä ja sanoja niiden vaiheilta.*

LIITTEET

Opinnäytteissä viitattu lähdekirjallisuus.

KIRJOITTAJA	2015	2014	2013	2012	2011	2010	YHTEENSÄ
ANTTILA	3	3	2	5	1	5	19
GADAMER	2	1	1	3	1	4	12
HANNULA ET AL 2001	7	3	1	5	3	8	27
HANNULA ET AL 2003	15	2	1	6	4	10	38
HANNULA ET AL (2001/2003) YHT.	16	4	2	7	5	11	45
HEIDEGGER	4	2	2	3	1	6	18
HOUESSOU	4	3	2	5	2	4	20
KALLIO (2008/2010)	9	5	0	5	1	8	28
KOIVUNEN	3	2	1	1	0	5	12
MERLEAU-PONTY	6	7	2	7	2	6	30
PITKÄNEN-WALTER	3	4	0	6	3	7	23
PULLINEN	7	3	1	2	2	6	21
RÄSÄNEN	7	4	0	3	0	3	17
SAVA	8	4	2	4	1	5	24
SEDERHOLM	5	1	1	2	4	5	18
SIUKONEN (2002/2011)	4	7	2	1	2	6	22
VARTO	12	9	5	10	7	12	55

Tutkimusmenetelmät.

	2015	2014	2013	2012	2011	2010	YHTEENSÄ
TAITEELLISET	19	4	7	11	8	9	58
TAIDEPERUSTAISET	2	4	0	4	1	6	17
EI MÄÄRITELLYT	1	2	1	1	1	0	6
YHTEENSÄ	22	10	8	16	10	15	81
KAIKKI OPINNÄYTTEET	63	26	37	31	24	38	219

Opinnäytteiden teemat.

	2015	2014	2013	2012	2011	2010	YHTEENSÄ
TAITEELLINEN PROSESSI	17	9	4	11	6	11	58
IDENTITEETTI	12	6	2	12	7	7	46
NÄYTTELY	10	7	4	12	4	9	46
DIALOGI	9	4	1	8	1	8	31
PAIKKAKOKEMUS	7	3	0	2	4	4	20
NARRATIIVISUUS	3	3	0	2	2	3	16
PEDAGOGINEN	5	1	1	2	0	1	10
AUTOETNOGRAFIA	2	3	0	2	0	2	9
KIRJOITTAMINEN	4	2	0	0	1	0	7
TERAPEUTTISUUS	3	0	0	3	0	1	7



